



QUADERNI d'italianistica

Official Journal of the Canadian Society for Italian Studies
Revue officielle de la société canadienne pour les études italiennes



EDITOR — DIRECTEUR

Antonio Franceschetti (*Toronto*)

ASSOCIATE EDITORS — DIRECTEURS ADJOINTS

Lloyd Howard (<i>Victoria</i>)	Gabriele Niccoli (<i>Waterloo</i>)
Maria Predelli (<i>McGill</i>)	Olga Pugliese (<i>Toronto</i>)
Massimo Verdicchio (<i>Alberta</i>)	

BOOK REVIEW EDITOR — RESPONSABLE DES COMPTES RENDUS

Corrado Federici (*Brock*)

BUSINESS MANAGER — DIRECTEUR ADMINISTRATIF

Manuela A. Scarci (*Toronto*)

ADVISORY BOARD — CONSEIL CONSULTATIF

K. Bartlett (<i>Toronto</i>)	H. Izzo (<i>Calgary</i>)
M. Ciavolella (<i>Toronto</i>)	I. Lavin (<i>I.A.S. Princeton</i>)
S. Ciccone (<i>U.B.C.</i>)	J. Molinaro (<i>Toronto</i>)
G. Clivio (<i>Toronto</i>)	H. Noce (<i>Toronto</i>)
A. D'Andrea (<i>McGill</i>)	P. D. Stewart (<i>McGill</i>)
D. Della Terza (<i>Harvard</i>)	W. Temelini (<i>Windsor</i>)
J. Freccero (<i>Stanford</i>)	P. Valesio (<i>Yale</i>)
S. Gilardino (<i>McGill</i>)	C. Vasoli (<i>Firenze</i>)
E. Zolla (<i>Roma</i>)	

COPY EDITING — RÉVISION:

Salvatore Bancheri (<i>Toronto</i>)	Claire LaVigna (<i>Toronto</i>)
Dennis J. McAuliffe (<i>Toronto</i>)	Antonio Rossini (<i>Toronto</i>)

DIRECTOR OF — DIRECTEUR DE
BIBLIOTECA DI Quaderni d'italianistica:

Leonard G. Sbocchi (*Ottawa*)

Executive of the Society — Executif de la Société 1996-1998

President-Présidente: Guido Pugliese (*Toronto*)
Vice-President-Vice Président: Vera Golini (*St. Jerome's*)
Secretary/Treasurer-Secrétaire/Trésorier: Roberta Sinyor (*York*)
Past President-Président sortant: Maddalena Kuitunen (*Toronto*)

Quaderni d'italianistica is the official journal of the Canadian Society for Italian Studies / est la revue officielle de la Société canadienne pour les études italiennes.

Cover: **H. Fudemoto**

Typeset by Frances Koltowski (*Toronto*)

QUADERNI d'italianistica

Vol. XVIII, No. 1. Primavera 1997

ARTICOLI

DONATELLA BALDINI

*The Play of the Courtier: Correspondences between Castiglione's
Il libro del Cortegiano and Shakespeare's Love's Labour's Lost*

5

ARMANDO MAGGI

*Sensual Love and Ficinian Tradition in Psafone
by Melchiorre Zoppio (1590)*

23

ALFONSO PAOLELLA

Linguaggio erotico in G. B. Della Porta

35

DANIELA MARRO

D'Arrigo verso il romanzo: "Delfini e Balena Bianca"

57

STEFANIA GIANNINI

*L'informazione sul libro: miraggi e prospettive
della comunicazione multimediale*

73

NOTE E RASSEGNE

ANTHONY WOODWARD

D'Annunzio's School-Friend

85

FLAVIA BRIZIO-SKOV

Ultimi sviluppi critici sulla narrativa tabucchiana

93

SHIRLEY SMITH

Francesca Duranti and Metafiction

101

JOHN PICCHIONE

Soggetto, testo, interpretazione

113

PICCOLA BIBLIOTECA

Francesco Petrarca

Canzoniere. (Luca Carlo Rossi)

123

Dennis Looney

*Compromising the Classics. Romance Epic Narrative
in the Italian Renaissance*. (Laura Benedetti)

129

Torquato Tasso

King Torrismondo. (Mario D'Alessandro)

131

Roberto Salsano	
<i>Novellistica in nuce: Abbozzi, esempi, schizzi, "smorfie"</i> <i>fra Ottocento e Novecento.</i> (Anthony Cristiano)	132
Antonio Alessio e Giuliana Sanguinetti Katz, eds. <i>Le Fonti di Pirandello.</i> (Angela Amella)	135
Albert Sbragia <i>Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaroni.</i> (Tito Aronica)	137
Mirna Cicioni <i>Primo Levi: Bridges of Knowledge.</i> (Ian Martin)	139
Rocco Capozzi, ed. <i>Reading Eco. An Anthology.</i> (Corrado Federici)	143
Renzo Ricchi <i>Five One-Act Plays.</i> (Rosa Cuda)	148

SCHEDE

(a cura di Antonio Franceschetti)	151
-----------------------------------	-----

Zygmunt G. Barański, <<*Sole nuovo, luce nuova*>>:
Saggi sul rinnovamento culturale in Dante; Gianfranco Casadio, ed.,
Dante nel cinema; Maria Grazia Pensa, ed., *Bufere e molli aurette*:
Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla <<Voce>>; Antonio Stauble,
Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura
italiana; Maria Ornella Marotti, ed., *Italian Women Writers from*
the Renaissance to the Present: Revising the Canon; Laura Benedetti,
La sconfitta di Diana. Un percorso per la "Gerusalemme liberata";
Franco Zangrilli, *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*;
John Gatt-Rutter, *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*; *Fiabe di*
Romagna raccolte da Ermanno Silvestroni.

Quaderni d'italianistica appears twice a year (Spring/Fall), and publishes articles in English, French or in Italian. Manuscripts should not exceed 30 type-written pages, double spaced and should be submitted in duplicate: the original and one photocopy. In preparing manuscripts, contributors are requested to follow the *new MLA Style Sheet*.

Quaderni d'italianistica paraît deux fois par année (printemps/automne), et publie des articles en anglais, en français ou en italien. Les manuscrits ne devraient pas dépasser 30 pages dactylographiées à double interligne et doivent être envoyés en double exemplaire: l'original et une photocopie. Pour la présentation du manuscrit les collaborateurs sont priés de suivre le protocole du *MLA Style Sheet nouveau*.

Manuscripts to be considered should be sent to:

Les manuscrits soumis doivent être adressés à:

Antonio Franceschetti
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1J6

Books for review should be sent to:

Les livres pour comptes rendus doivent être envoyés à:

Corrado Federici
Department of French, Italian and Spanish
Brock University
St. Catharines, Ontario
Canada L2S 3A1

Abonnement	-	Subscription	Canada/USA	Institutions
an	1	year	\$25.00	\$30.00
ans	2	years	\$40.00	\$52.00
ans	3	years	\$55.00	\$75.00

Please direct all other queries or correspondence to:

Veuillez adresser toute autre correspondance d'affaires à:

Manuela A. Scari
Department of Italian Studies
University of Toronto
Toronto, Ontario
Canada M5S 1J6

Other countries add \$8.00 per year for mailing and handling. Cost of a single issue is \$15.00 (please specify the issue). N.B. Members of the Society will automatically receive the journal which is included in the \$40.00 annual membership.

Autre pays ajouter 8\$ par année pour les frais de poste. Pour un numéro spécifie, le prix est 15\$. N.B. L'adhésion à la Société, taux de 40\$ par année, donne droit à la réception de la revue.

Digitized by the Internet Archive
in 2009 with funding from
University of Toronto

The Play of the Courtier: Correspondences between Castiglione's *Il libro del Cortegiano* and Shakespeare's *Love's Labour's Lost*

When Castiglione, in devising the narrative frame of the dialogues in *Il libro del Cortegiano*, chooses to distance himself from the fictional situation he is presenting and places himself in England, on a public visit to King Henry VII, he seems to anticipate figuratively the wide popularity that his work would enjoy among the men of letters and the intellectuals of the English Renaissance. Even if this is a coincidence, it is a significant one. Castiglione, as both his life and writings witness, is aware of the growing cosmopolitanism of the European courts as hegemonic centers of culture. In *Il libro del Cortegiano* he advocates the development of a transregional courtly culture in Italy – whose first and foremost sign would be a linguistic *koinè* – beyond the particular differences characterizing the various municipal habits and *ethoi*. By extension, such a unifying process is seen to affect culturally, if not politically, the life of the European courts in general, as the repeated references to the habits of non-Italian courts and courtiers, such as the French and the Spanish ones, suggest. Castiglione's undeniable awareness of national differences, and his focus on specifically Italian cultural debates such as the so-called *questione della lingua*, must not obscure his consciousness of belonging to an emerging class, tied to the political order of the courts established all over Europe rather than in a specific place.¹ Castiglione's concerns are symbolized in the choice of setting for his *Cortegiano*, which, as Mazzacurati notices, is “un non-luogo, un palazzo-città sorto da poco tra monti quasi disabitati, senza retroterra urbano, senza caratteri forti di territorio, quasi senza passato” (179).

Castiglione's international orientation in *Il Cortegiano*, implicit in the initial narrative choice of placing himself in England as well as in the logic of exchange and mobility inscribed in the formal structure of multiple retellings, is reinforced, as Ossola acutely points out, by the fact that Castiglione's only indirect presence in the dialogues refers again to England and the English court in order to reserve for it the highest, hyperbolic praise: Ottaviano Fregoso informs his fellow-courtiers that

come di là scrive il nostro Castiglione e più largamente promette di dire al suo ritorno, pare che la natura in questo signore [the future Henry VIII] abbia voluto far prova di se

stessa, collocando in un corpo solo tante eccellenzie, quante basteriano per adornarne infiniti. (*Cortegiano* 503; 4.38)

Ossola comments on this detail by noticing how, in the closing of "lo spazio fisico e storico delle corti italiane," the courtier maintains alive his project by choosing to go beyond, by taking his distance and speaking from the "corti dei veri principi" (74-75).

Castiglione's choice to pursue a path that would lead both him and his work to the European scene is at the same time an expression and a consequence of what Mazzacurati has effectively termed "the Renaissance of the modern."² Castiglione's work articulates and advances a modernity which is intrinsically cosmopolitan, since it entails the coexistence, convergence and interweaving of diverse cultural traditions. The dialogues uphold adaptability and *mediocritas* as the virtues of the perfect courtier and show how the speakers practice them by mediating between different values and needs. It is this modern significance of the work that, according to Mazzacurati, accounts for its subsequent diffusion in Europe:

il modello italiano [della corte come epicentro di un processo (che è appunto tipico del 'moderno') di coagulo delle diversità] (esemplarmente rappresentato dal *Cortegiano*) anticipa il modello europeo, pur non potendolo seguire fino in fondo (fino alle estreme conseguenze di uno stato nazionale), proprio in questa centralizzazione a corte dei linguaggi e delle forme percorribili [...]: una contemporaneità che aveva il proprio principale centro produttivo, di comportamenti, di linguaggi, di forme estetiche, nella corte 'assoluta' e nei suoi apparati di dominio: così a Parigi come a Madrid o a Londra. (185-86)

Mazzacurati's reference to the European diffusion of the model represented in *Il Cortegiano* suggests that its European fortune proves the vitality of the work, which is a striking prefiguration of a society and a culture that had not yet fully come into being. Saccone advances an analogous argument in more explicit terms, when he says that

l'intero progetto del *Libro del Cortegiano* non si riesce a comprendere propriamente al di fuori delle coordinate storiche in cui vuole inserirsi, fornendo una risposta a certi nuovi bisogni emergenti in quegli anni: una risposta la cui rilevanza e importanza sono provate proprio dal grande successo ottenuto dal libro in Italia e nel resto d'Europa. (63-64)

The claims that connect the treatise with later moments of European history and culture invite, and in the very critical works quoted here anticipate, an exploration of the genealogy in which *Il Cortegiano* appears as a crucial element. Thus Mazzacurati further pursues the "percorsi dell'ideologia cortigiana" (209) in the late Italian Renaissance, and Saccone traces resonances of

Castiglione's concerns in Italian literary texts up to a twentieth-century text such as Tomasi di Lampedusa's *Il Gattopardo*.

And yet, it is significant that their discussion of later literary texts documents a closing of the ideological horizon, which qualifies and controls the momentum and vitality of Castiglione's work. Emblematic is at this point Mazzacurati's comment, which introduces his analysis of those works that can be considered later reinterpretations of *Il Cortegiano*:

Trasformazione egemonica, processo di sostituzione sinonimica che fu certo anche un appannamento di alcune sue prospettive di fondazione, di alcuni tracciati esemplari disegnati sia nell'omogenea struttura sociale che nel vivace slancio attualistico di cui si anima il progetto del Castiglione: spesso quasi irriconoscibili nelle formule essiccate, nel pragmatismo impaziente, nei destini mediocri che incontreremo anche in questo breve viaggio [...] attraverso alcuni canali collettori posti a valle del modello che là veniva fondato o meglio idealmente organizzato. (213)

The qualified tone is shared by Ossola's subtle and detailed reconstruction of the enduring significance and visibility of *Il Cortegiano* in late sixteenth and seventeenth-century culture. Ossola's fundamental treatment of the literary and ideological context in which *Il libro del Cortigiano* first takes shape and then becomes a generic model traces a picture that qualifies, even if it does not deny, the vital influence of Castiglione's work in the period of the Counter-Reformation, which follows almost immediately the book's publication in 1528 (in particular 56-59 and 75-81). Ossola points out that the later Italian elaborations of the courtier's ideology, while maintaining a continuity with their literary model, aim to impose a normative control on social life, to fix roles and functions in a strict order, thus departing from the fluidity encouraged by Castiglione's understanding of social life as a rhetorical act. In examining significant sixteenth-century literary productions, Ossola insists on the "divario" and "distanza" between the model and its epigones and stresses the way in which "la parabola di lettura, la 'maniera' e l' 'idea' del *Cortegiano* [...] mutava semanticamente e si consumava ideologicamente all'altezza del Tridentino" (58). His comprehensive judgment on the literary fortune of the treatise during that period sounds a regretful note: "Nell'edificazione e nello stupore, nell' 'onesta ricreazione' e nell' 'incredibil gusto' si compendia, nelle letture dell'ultimo Cinquecento, nei 'triboli' della Controriforma, il percorso editoriale ed ermeneutico del *Cortegiano*" (59).

The passages quoted above show a tension that runs through recent critical comments on *Il Cortegiano*, where the reevaluation of the future-oriented thinking of Castiglione coexists with the admission of the more conservative rewritings of later intellectuals concerned with preserving hegemony more than with exploring its dynamics. The impetus of Castiglione's intellectual effort soon appears lost in his literary followers. In light of the critical conclu-

sions that trace a decline of Castiglione's vital influence on Italian literature through the second half of the sixteenth century, I intend to argue that, by turning critical attention outside of Italy and following the symbolic lead to London that Castiglione himself seems to have provided, it is possible to find a more substantial and comprehensive confirmation of the cultural vitality and the intellectual depth of his modern vision. The analysis of the pervasive structural affinities and of the linguistic and rhetorical resonances that link one of Shakespeare's early comedies, *Love's Labour's Lost*, to Castiglione's text offers testimony of the modernity of the Italian writer's vision, of the acuteness with which he was able to see into the cultural and social transformations of the time of uncertainty in which he lived. The themes and rhetoric which in *Love's Labour's Lost* beckon back to *Il Cortegiano* show how Castiglione prefigured and analyzed the essential features of an emerging (but not yet consolidated) new order, marked by the hegemony of the centralized court. In London at the end of the sixteenth century, in a situation removed from 1507 Urbino in both space and time, his reflections still inform the provocative meanings of the paradigmatic writer of Renaissance modernity, William Shakespeare. The discussion of the affinities between *Il Cortegiano* and a text written for a European court which was enacting the socio-political vision presupposed by the dialogue at Urbino provides evidence first of all of the non-municipal dimension implicit in Castiglione's understanding of courtly life. Secondly, it confirms the forward-oriented social and cultural consciousness that the dialogue articulates by showing how its concerns and insights are still crucially relevant in the new social reality brought about when the court consolidates itself as the center of a whole national organization. By placing *Il Cortegiano* in a different context from the Italian one, where the treatise remains inscribed in a generic parabola that starts its descent, one may say its involution, soon after Castiglione's time, an analysis of the affinities between *Love's Labour's Lost* and Castiglione's work contributes to a confirmation of the recent historiographic interpretation that places Castiglione at the foundations of a genealogy moving away from classicist normativity and opening up, setting the coordinates of the self-reflexive cultural debate on modernity.

In England Castiglione's *Il libro del Cortegiano* became a favourite text, especially after it was translated by Sir Thomas Hoby in 1561 as *The Book of the Courtier*, and it exerted a pervasive influence upon writers such as Roger Ascham, Sir Walter Raleigh, Fulke Greville, George Puttenham, Sir Philip Sidney and John Lyly, whose work is, in turn, one of the most noteworthy influences on the early Shakespeare.³

Even if there is no clear evidence that Shakespeare read the *Courtier*, the correspondences that can be traced between that work and *Love's Labour's Lost* show Shakespeare's familiarity with the terms of Castiglione's discussion and point to the significance of the cultural dialogue which Castiglione contributed to shape.⁴ With *Love's Labour's Lost* Shakespeare engages Renais-

sance discourse constructing the court and academe as exclusive, circumscribed spaces, separated from the urban space of mercantile society and defined by a refined code of conduct meant to articulate a system of secular ideals. While Shakespeare complicates Castiglione's apologetic representation of the court, developing the implications of Castiglione's analysis of courtly codes, he is at the same time involved in the courtly ethos that the Italian writer had articulated.

The underlying theme that *Love's Labour's Lost* shares with the *Courtier* is the awareness of the constructed character of social life, where conventional codes regulate all aspects of human relations, a theme that both texts convey by foregrounding the figure of game-playing. Castiglione repeatedly mentions that games – a metaphor of the refined codification of courtly life – are an extremely popular activity at the court of Urbino and introduces his dialogues by imagining that they take place as part of a game, in which courtiers of both sexes meet every evening under the authority of the Duchess. Interestingly, in the opening scene the game has not yet been fixed, so that, as an introduction to his dialogue-treatise on the rules of courtly life, Castiglione's *mise en abîme* presents the process by which the rules of the dialogue itself are established.

Castiglione's concern with the conventionality of social life, where all meaning is mediated, and with the historical specificity of the codes is also conveyed by the content and form of the dialogues, since through them the courtiers construct their own social identity by defining and discussing – with dialectical disagreements – the rules of conduct that should inspire their own life. Thus, instead of presenting such norms as absolute, abstracted from the historical process that has generated them, Castiglione calls attention to the way in which they come into being by the agreement of specific individuals and groups.

The concern with the codifications of courtly life that the *Courtier* conveys at two levels, both in the frame situation and in the content of the characters' discussion, also informs Shakespeare's play, the first scene of which opens with the process by which political authority fixes and enforces the law. Unlike other plays by Shakespeare, such as *The Merchant of Venice* or *The Comedy of Errors*, *Love's Labour's Lost* focuses on the very moment in which the rule is constructed instead of presenting the law as firmly established. Like Castiglione, Shakespeare suggests the historical specificity of the conventions that govern social life. However, he complicates the issue by having Berowne criticize the king's edict in the name of natural desires. Thus when, later on, the king and his courtiers forswear the law on which they had agreed, denouncing its arbitrariness, such a turn in the plot may be interpreted as a triumph of unmediated nature over convention. That is the interpretation promoted by Berowne, for whom the courtiers' final decision reasserts natural values and rejects the artificiality of academic life. Berowne's theoretical stance seems to overcome the tension between the belief in the natural foundation of social

conduct and the doubt that all social life, being constructed, is also potentially arbitrary.

However, Berowne's comments betray the mystifications of his own argument from the very beginning, in the first complication in the plot, with the arrival of the French embassy. Berowne has just realized that the king's edict is undermined by the demands of courtly politeness, and has criticized it as "A dangerous law against gentility" (*LLL* 1.1.127). And yet, in the moral lesson that he draws from the French embassy incident, his acknowledgment of the importance of courtly codes is turned into a defense of the primacy of natural desires:

King. We must of force dispense with this decree;
She must lie here on mere necessity.
Berowne. Necessity will make us all forsworn
Three thousand times within these three years' space;
For every man with his affects is born,
Not by might master'd, but by special grace. (*LLL* 1.1.146-51)

By superimposing the logic of the passions on the obligations of social customs Berowne anticipates the strategy of his later arguments about love, where he covers up the question of the rhetorical medium by which he articulates his feeling. The naturalizing move of Shakespeare's character recalls a passage in the *Courtier* where Ludovico di Canossa makes a complex, paradoxical appeal to a notion of "natural judgment" that is at the same time linked to, or indeed stems from, habit and social norm:

[t]he good use of speech therfore I beleeeve, ariseth of men that have witte, and with learning and practise have gotten a good judgement, and with it consent and agree to receive the wordes that they thinke good, which are known by a certaine naturall judgement, and not by art or any manner rule. (*Courtier* 59; 1.2)

In reference to this passage Saccone comments on the way in which Castiglione's rhetorical sequence consciously points to the ambiguous status of the "natural" in human life, where art and custom are implicated and disavowed at the same time:

si noti che quest'ultimo [il bon giudicio], derivando da "dottrina ed esperienza", è immediatamente e equivocamente, sembrerebbe, ridefinito [... come] "giudicio naturale." [...] *Naturale*, però dev'essere inteso come *diventato naturale*, se è un prodotto di dottrina ed esperienza. [...] La polemica qui è chiaramente diretta contro valori assoluti e metafisici, nel nome e a favore della storia e dell'uso. (45)

Despite Berowne's supposed reconciliation of nature and social codes, Shakespeare too reminds his audience of the problematical character of an un-

derstanding of human life that appeals to nature and assumes that it can dispense with all mediation. After one of Berowne's attacks on the king's edict, the latter remarks: "How well he's read, to reason against reading!" (LLL 1.1.94) pointing to the inevitable contradictoriness of any rejection of art in the name of unmediated adherence to nature. The play flaunts the sophisticated articulation of rhetorical and social codes that characterizes the courtiers' supposed conversion to natural values.

The highly conventional character of the main action in the play is aptly inscribed in the ambivalence of the term "courtship," with its double reference to courtly customs and to romantic pursuits. When the princess describes the Muscovites as "trim gallants, full of courtship and of state" (LLL 5.2.363), she uses two ambiguous words that point to the political authority ("state") and to the social competence ("courtship") underlying the men's expression of supposedly natural passions. And she repeats her point in her final, comprehensive evaluation of the courtiers' wooing:

We have receiv'd your letters full of love;
Your favors, the ambassadors of love;
And in our maiden council, rated them
At courtship, pleasant jest, and courtesy,
As bombast and as lining to the time.
But more devout than this in our respects
Have we not been; and therefore met your loves
In their own fashion, like a merriment. (LLL 5.2.769-76)

The wooing exchanges have had the character of a game, "a merriment" carried out according to a precise "fashion."

Shakespeare dramatizes an understanding of the relation between the sexes close to the one presented in the *Courtier*, where, in the frame, the male and female characters entertain each other with dances and games. In fact the courtiers' dialogue itself is a game, set in a hall where women and men sit in an alternating seating arrangement. Within the dialogues the speakers represent courtship as a stylized ritual, a series of moves on the man's part and responses on the woman's part, and discuss each kind of move for its effectiveness in gaining the woman's favour. Thus courtship becomes almost a game to be won or lost, depending on the man's ability but also, as with games, on fortune: "every one of us have seene most noble yong men, discreete, wise, of prowess, and well favoured spend many yeares in loving, sparing for nothing that might entice, tokens, sutes, teares: to bee short whatsoever may bee imagined, and all but lost labour" (*Courtier* 223; 3.41). The correspondence between the *Courtier*'s expression and Shakespeare's title phrase bespeaks an analogous view of courtship as the most refined and emblematical of social games.

In *Love's Labour's Lost* – distinct in this sense from other Shakespearean comedies – courtship is always played out in a social, as opposed to an intimate, setting and at no point do the characters express their romantic or passionate feelings for each other. The courtship sequence focuses on the conventional elements of the courtship and does not explore the romantic interiority of the characters. It dramatizes the relation between the sexes as a dance – which significantly the Muscovites ask the women to perform – that is, into an exchange regulated by rigidly established norms, similar to a game.

When the men fall in love, they choose the highly stylized medium of lyrical poetry in the Petrarchan tradition to convey their feelings. Moreover, the development of the courtship is on both sides a social event, since the men plan their actions and carry them out together, and so do the women when they respond to their lovers' initiative. Even the secret declarations of love that each man makes offstage during the Muscovites episode are of interest only when they are discussed, first among the women and later in the presence of the men. In the final scene, when the king publicly advances a marriage proposal speaking for the whole male quartet, the princess too responds for her three ladies without consulting their personal inclination and justifies her rejection by a reference to a previous "maiden council" where the ladies have together "rated" the men's actions (*LLL* 5.2.771).

The way in which courtship is regulated by an elaborate code of conduct is dramatized not only in the scenes where the four men and the four women discuss and implement their strategies unanimously but also in the separation between men and women. The choreographic effect yielded by the courtship sequence rests on its emphasis on gender opposition, where the difference between male and female roles and spaces is accurately defined.

The sophisticated codification that the play dramatizes entails a crystallization of social differences, since the identity of every social category is specified and defined by being tied to a precise code of conduct. *Love's Labour's Lost* follows the *Courtier* in its clear differentiation of social status along class and gender lines, even if it complicates class distinctions by turning the lower-class comic plot into a parody of the main courtship, a juxtaposition that exposes the conventional foundation of the claims to superiority on the part of the courtiers, since the real difference between the two groups concerns less the supposed natural substance of the action – love – than the codes by which it is conveyed.

However, if in *Love's Labour's Lost* the lower classes are not ignored as they are in the *Courtier* (which suggests that "it were not meet that a gentleman should be present in person and a doer in such a matter in the countrey, where the lookers on and the doers were of a base sorte" [*Courtier* 97; 2.9]), still by the end they are dismissed by the nobility and especially punished insofar as they have manifested social ambitions by imitating the aristocracy. Costard is

therefore most spared the mocking attacks of his noble audience since he least affects genteel manners.

As far as gender differences are concerned both Castiglione and Shakespeare are ambivalent, since both texts compensate an exclusionary move on the part of male society by granting women superiority in a limited field. In the *Courtier* all the characters agree on the necessity to distinguish the gentlewoman's social identity by means of a separate set of norms, a necessity which is not only theorized but also dramatized in the clear division of roles in the frame action. At the court of Urbino the women are allowed to set the rules of the game and to insist that the dialogue be carried out accordingly, but they are never allowed to participate in the dialogue itself, except to express their witty censure, an activity in which Lady Emilia Pia outdoes the men. Even if the decision to keep women out of the dialogue is presented as a privilege that women enjoy, it aims at excluding them from the serious process of codification. Women display a high awareness of social norms but hardly contribute to establishing and manipulating them.

The women in *Love's Labour's Lost* play a more prominent and many-sided role in the social game – where they hold the rhetorical field with wit and outspokenness and participate in masculine pursuits such as hunting – but they too show their social competence mostly in their critical response to male initiative which is asserted in the initial exclusion from the space of the court and in the later pursuits of courtship.

In their treatment of the relation between the sexes both Castiglione and Shakespeare show the ideological function of courtly codification as a means for a more effective assertion of power. Castiglione acknowledges the controlling function of man-made codes that define women's social identity when he has Lord Julian notice that "the silly poore creatures wish not to bee a man to make them more perfect, but to have libertie, and to be rid of the rule that men have of their owne authoritie chalenged over them" (*Courtier* 200; 3.16) and insist later that "wee have of our owne authoritie claimed a libertie, whereby wee will have the selfe same offences in us very light, and otherwhile worthie prayse, and in women not sufficiently to bee punished, but with a shamefull death, or at the least everlasting slaunder" (*Courtier* 220; 3.38).

In Shakespeare's play, both male and female characters refer to the relation between the sexes through metaphors of combat (*LLL* 2.1.225; 4.3.362-65; 5.2.82-85). If the characters stylize social interaction into a game, it is still a game initiated with the intention of winning and defeating the opponent. The competitiveness of courtly self-fashioning, even when it hides behind the seemingly innocent notions of entertainment and game-playing, is dramatized in the episode of deer hunting which exposes, as the princess suggests (*LLL* 4.1.24-35), the implications of both kinds of "courtship," since hunting deer is both a literalization of a commonplace figure of courtly love and an emblem of the courtier's aristocratic pursuits.

Both Castiglione and Shakespeare represent a process of codification that supports the control exercised by the dominant social forces over the definition of individual identity. As a consequence both of them focus on the tension inherent in a culture that is on the one hand sensitive to individual self-assertion, in the tradition of humanistic thought and on the other hand aware that individual identity is continuously subjected to societal control.

The main project of Castiglione's courtier is to devise the strategies by means of which he can influence society's response and thus regain power over the forces that control him, namely his prince and his peers. When both Castiglione and Shakespeare explore how self-construction is tied to the manipulation and the control of the audience, they show how the assertion and definition of individual identity entails a complex and devious, seemingly self-contradictory process, which avoids any direct affirmation of the will. Proud self-assertion would generate conflict, and, in Castiglione's terms, "alwaies purchaseth [it]selfe the hatred of the hearers" (*Courtier* 37; 1.17). Instead the process of Renaissance self-fashioning focuses on persuasion and aims at inducing society to recognize the constructed identity as acceptable.⁵ Hence, both in Castiglione and in Shakespeare, the dramatization of a series of strategies that, however varied, have in common a similar deviousness, an analogous complex rhetorical dimension, strategies such as those of the king, who renounces the world in order to find in it eternal glory and fame, or of Berowne, who mocks his affection at the very moment in which he declares it, or of the princess, who quibbles to gain praise and at the same time show herself superior to it (*LLL* 4.1.11-23), or of the perfect courtier, who has achieved "sprezzatura," an art of such refinement that it can hide itself and thus avoid striking the audience with affectation.

The courtier, in order to evaluate the image he projects in society, to "bee a righteous judge of him selfe" (*Courtier* 102; 2.13), must be aware that social codes articulate human values and meanings whose validity derives from custom rather than from an absolute source of authority. Both writers make fun of the self-righteous seriousness that essentializes norms into a set of rules that cannot be modified, as if they corresponded to the nature of things. They advance their critique of the tendency towards code-crystallization by focusing on their characters' attitude towards language. Shakespeare in his satiric characterization of Holofernes echoes Castiglione's critique of the pedants who uphold an archaic linguistic code (in the specific instance the fourteenth-century Tuscan vernacular of Petrarch and Boccaccio) by appealing to the notion of origins and attributing to the old forms an ontological status exceeding that of a social convention.

When Holofernes obstinately objects to "such rackers of orthography, as to speak dout fine when he should say doubt, det when he should pronounce debt, - d, e, b, t, not d, e, t" (*LLL* 5.1.19-21) he resembles the *Courtier's* "Tuskane [who would] reprehend [Count Lewis] for speaking rather Satisfatto than

Sodisfatto; and Honorevole, than Horrevole; and Causa, than Cagione; and Populo, than Popolo," about whose censure the Count says: "I passe ful litle" (*Courtier* 65; 1.39). Both Holofernes and the Tuskane pedant abstract the form from its only source of validity, i.e. usage; as the *Courtier* asserts, "wordes [...] ought to bee apt, chose, cleare, and well applyed, and (above all) in use also among the people" (*Courtier* 56; 1.33).

According to Castiglione, the pedant's fault lies not only in the inappropriate and presumptuous defense of certain linguistic conventions, or simply in his "over great desire to shew much knowledge: [...] a most odious vice" (*Courtier* 49; 1.28). Rather his fundamental shortcoming lies in the dogmatic belief with which he holds on to his set of norms and in his complementary obliviousness to the complexity of human relations. He is doubly self-deluded, in accepting as eternal law what is only a historically determined product and in therefore failing to pay attention to changing social expectations and customs.

While Holofernes tries to enforce obsolete linguistic norms associated with the humanistic reevaluation of philological studies, another character, Armado, displays an analogous literal-minded loyalty to a set of linguistic and rhetorical norms that he associates with courtliness and fashionable life, and that he tries to follow without any regard to the communicative context.⁶ Thus he courts Jaquenetta in the same style that he considers appropriate for courtly wooing (a style which does not meet courtly standards either, given Armado's deafness to rhetorical subtleties). Even if their cultural/linguistic allegiances are at variance, the two characters end up together as a butt of the courtiers' mockery in the Worthies' pageant, a plot convergence suggesting that they share similar shortcomings. Both characters lack what Castiglione refers to as "judgment," the courtier's ability to evaluate a situation and choose the most appropriate course of action.

For Castiglione the courtier must be able to recognize and control a variety of codes, so as to adapt to the various circumstances of social life: "he [...] must be plyable [...] and] every day alter fashion and manner according to the disposition of them he is conversant withall" (*Courtier* 105; 2.17). Social flexibility and adaptability are as important as their parallel virtue on the physical level, "nimblenesse," the most celebrated quality in the portrait of the courtier as sportsman (*Courtier* 39; 1.20). Throughout the dialogues, while expounding courtly manners, the speakers qualify their definitions by reminding the audience that norms must always be modified to suit the particular situation, the place, time, and persons involved.⁷ The aim of the courtier is not faithfulness to an ideal model of virtues offered for imitation; it is, rather, social control.

The understanding of action as performance and of speech as rhetoric that informs both the *Courtier* and *Love's Labour's Lost* makes them both wary of explicit appeals to the audience's favour and conscious of the counterproductive effects of self-display and affectation, of any conduct too obviously calling

for public approval. Castiglione opens the *Courtier* with a critique of affectation, not in order to defend natural spontaneity but to advance an extreme social sophistication, "grace," that recreates naturalness through art, while Shakespeare mocks, in Armado, the exemplary embodiment of blundering affectation. And as the fourth book of the *Courtier* attacks that Prince who "wade[s] to an extreame selfe liking" (*Courtier* 263; 4.7), too eager to show his superiority, so *Love's Labour's Lost* dramatizes the failure of the too pretentious project of self-promotion devised by the king.

The pompous vision of eternal fame that inspires the king – however ascetic and impervious to worldly enticements he declares his academy to be – quickly betrays his lack of judgment. He is first confronted with the unacceptable arbitrariness of his own edict, when he is forced to admit his misjudgment by the pressure of international political obligations whose validity cannot be questioned by his individual will. Though the individual who proudly asserts his will in defiance of the existing order was also an ideal of Renaissance culture, the king must here recognize the limits imposed by established customs.

The courtier, instead of making direct claims to authority through pedantry, foppery or grandeur, finds more subtle means of social power in his sense of humor, quickness of wit, irony and jesting. Castiglione discusses wit and jesting at length as one of the highest forms of entertainment, and, as such, close to game-playing, masking and dancing (*Courtier* 133-84; 2.41-100).⁸ He also dramatizes the effectiveness of wit in the frame action, where characters often defend or undermine the various arguments by resorting to witty repartee. When he links wit and jesting with entertainment, Castiglione emphasizes the playful character of these rhetorical activities. Entertainment is social interaction for its own sake rather than for the sake of achieving a practical aim. The courtier who displays his wit seems, like a man engaged in other forms of entertainment, less invested in the stance that he is taking. Thus he offers less ground for criticism and attack because he is less openly identified with a certain position. Through his rhetorical abilities the witty courtier exercises a more effective control over his audience than the person who makes his point in earnest because he is on the one hand more indirect in his self-assertion and on the other more flexible, ready to adapt to new circumstances.

In *Love's Labour's Lost* wit and quickness in jesting are the qualities by which Berowne distinguishes himself. His witty jokes are evidence both of his deeper social wisdom and of his ability to play with social conventions, to distance himself from existing laws and manners. While skillfully practicing his courtly manners, Berowne shows his critical detachment when he mocks the consummate courtier Boyet, as "the ape of form, monsieur the nice" and in jest laments: "Behaviour, what wert thou/ Till this madman show'd thee?" (*LLL* 5.2.325, 337-38). Moreover, Berowne is the only one who takes a critical view of the king's edict and takes his distance from the act of swearing to it: "By yea and nay, sir, then I swore in jest" (*LLL* 1.1.54). Aware that the act of

swearing acquires its validity by convention, he attempts to change its significance and resorts to jesting in order to get himself out of his engagement. His playful spiritedness in his rebuttal of his friends' objections to his choice of Rosaline also shows him undaunted by the arguments of Renaissance literary canonization:

King. By heaven, thy love is black as ebony.
Berowne. Is ebony like her? O wood divine!
A wife of such wood were felicity.
[...]
And therefore is she born to make black fair.
Her favour turns the fashion of the days,
For native blood is counted painting now. (*LLL* 4.3.243-45, 257-59)

To his friends' appeal to fixed canons of female beauty that required light skin, hair and eyes, Berowne responds by reversing the canon, making fun of the notion of a model as the embodiment of a fixed ideal value.

But the most interesting dramatization of the power of wit and jesting to assuage the anxieties of the individual confronted with the pressure of codification is offered when Berowne resorts to self-irony and self-mocking as a refined form of control over his own image. In the moment of crisis, when his desire has made him forswear his pledge (see the two monologues in *LLL* 3.1.168-200 and 4.3.1-19), he manages to regain a degree of self-possession by foregrounding the playful character of all social interaction: "Well, I will love, write, sigh, pray, sue, and groan:/ Some men must love my lady, and some Joan" (*LLL* 3.1.199-200). Thus he overcomes the seriousness of the crisis (in Byron-like fashion, one is tempted to say, reversing the order of literary history).

Berowne's strategy of wit, by which he aims at asserting his position without exposing himself to attack, finds followers in the courtiers, who adopt it in their wooing – only to be outwitted by the ladies' pointed rejoinders. The episode of the masquerade is emblematic of the whole courtship sequence because it shows how jesting serves the characters' ambivalent strategy. In their deliberate dramatization of a conventional moment of courtship – the declaration of love – the four men are both in earnest, eager to win the ladies, and playful, so as to defend themselves against a possible rejection (cf. Castiglione on how "a maske bringeth with it a certaine libertie and licence" [*Courtier* 99; 2.11]).

The fact that the dialogues between the two groups of lovers always walk the fine line between earnestness and playfulness makes the lack of comedic closure less conspicuously conflicting with the generic horizon of expectations which would anticipate a definite, socially and sexually stabilizing, resolution. The agreement to postpone all final decisions is not incongruous with the pre-

ceding action which has encouraged interaction but not commitment. The latter tends to conflict with the ethos of the play and its celebration of flexibility within codification, an ethos that is instead better summed up by the interlocutory agreement of a time-bound service. Shakespeare emphasizes how the ending both departs from generic expectations and sustains the mode of the play as a whole by having the characters explicitly discuss the lack of resolution in the same tone of *serio ludere* that distinguishes their former exchanges. And if the princess's justification for rejecting the king's proposal may sound like a complaint about the courtiers' ambiguous playfulness, one should remember that wit had been the quality that had most attracted the women in the first place (see *LLL* 2.1.47-76). Thus the play ends confirming the oscillation between commitment and flexibility, law and self-construction that informs its overall linguistic and dramatic development. In this aspect too, the play makes more explicit and gives full dramatic force to a rhetorical deflation of closure that, despite the traditional reading of the last part of Book Four, characterizes also the very last chapters of the *Courtier*. Castiglione's seeming insistence on a high comedic resolution by means of Bembo's inspired celebration of Platonic love is in fact counterbalanced and qualified by Signora Emilia's joke, which cautions against excesses (Bembo may be running here the risk of "affectation"): "Take heede (maister Peter) that these thoughts make not your soule also to forsake the bodie" (*Courtier* 322; 4.71). Moreover, the last page closes on a suspended moment, with a dialogic opening, an unsolved question, whose pursuit is, like the romantic pursuit of *Love's Labour's Lost*, postponed to a future that escapes representation.

In its exploration of courtly ethos and of the sixteenth-century process of secular codification, Shakespeare's play presents many points of contact with Castiglione's meditation on the perfect courtier. The echoes, both thematic and verbal, of Castiglione's text in *Love's Labour's Lost* suggest a convergence not only of linguistic but also of cultural and social concerns. Like the *Courtier*, Shakespeare's comedy represents a process of articulation, refinement, and crystallization of the social codes by which the court and its gentlemen aim to bolster or increase their respective power.

Even if no one can deny differences in tone and focus between Shakespeare's comedy and Castiglione's dialogue-treatise,⁹ still the correspondences between the two works bring into relief on one hand the social implications of *Love's Labour's Lost*, which is more than a comedy of linguistic experimentation, and on the other hand the dramatic and pragmatic nature of Castiglione's concerns, thus balancing a critical tradition that, as Saccone has pointed out (35), has often been too concerned with defining concepts, ideas, theories in the courtiers' dialogue rather than with the significance of the speakers' dramatic interaction.

Shakespeare's indebtedness to Castiglione is not less deep or substantial even if it is indirect and mediated by the discourse of the English Renaissance,

which, as a whole, looks to Italy as an authoritative point of reference, a discourse where, as in the courtly culture envisioned by Castiglione, it may be difficult to trace the exchanges and mobility of single linguistic and cultural elements. Shakespeare's relation to Castiglione may be mediated by those English writers who explicitly draw upon the central debate in the *Courtier* on the rhetorical construction of social life, that is writers such as Sidney and Puttenham, who focus, like Shakespeare in *Love's Labour's Lost*, on the serious implications of the feast of language. Shakespeare's indebtedness to Castiglione closes the present critical argument by leading to a consideration of what, in turn, Castiglione's critical fortune may owe to Shakespeare. The latter's reinterpretation of the themes of the *Courtier* shows how the ideology expressed by Castiglione, however tied to courtly culture, was not necessarily bound to the fixed, absolute social normativity of late Renaissance Italian conduct-books or to a forced apologetics of despotism, but could instead inspire a literature that had not relinquished its oppositionality. Shakespeare's dramatization of the critical potential of the courtier's self-consciousness, whose acuteness will not spare the prince from criticism, as well as of the shaping powers of language, draw out the implications of the *Courtier*, whose author, conscious of the way in which rhetoric constructs the conditions of social life, also suggests the potential for mobility and mutability that such consciousness implies.

National University of Ireland, Galway

NOTES

- 1 This assertion indirectly touches upon the *vexata quaestio* of Castiglione's attitude toward Urbino. The critical debate primarily concerns his introductory remarks to the actual dialogues in both the letter to De Silva, written in 1527, long after the manuscript of *Il Cortegiano* had been completed, and in the introductory portrayal of life at the court of Urbino in the narrative frame. As my observations already reveal, I agree with the critical stance, which has gained visibility and consensus in recent years, that questions the traditional idealizing view of Castiglione as a nostalgic *laudator temporis acti*, Platonically devoted to a perfect and unique model attained in the past but unattainable in the present. From different points of view and in various degrees, such critics as Mazzacurati, Ossola, Saccone, Javitch and Lanham point to the main thematic and rhetorical elements which run counter to a reading of *Il Cortegiano* as a nostalgic or Platonic text. In particular, Mazzacurati argues that Castiglione articulates and interprets the "nuova egemonia culturale delle corti e delle loro aristocrazie" (150). Mazzacurati connects the new historical situation, "[i]l tempo nuovo delle corti [che] appariva [...] al suo principale protagonista intellettuale tempo di fratture (rispetto a precedenti ordini) e insieme di accumulazioni orizzontali, di tensioni multiple, dove la fondazione di nuove gerarchie e la legittimazione delle vecchie è affidata al vaglio monopolistico di [...] una policentrica 'aristocrazia di massa', coniugabile attraverso l'intero spazio nazionale" (176-77) with the intellectual and cultural elaboration of new codes of conduct, new systems of value which coexist and interweave in a fluid balance. The courtier is configured as "una nuova germinazione" (181) whose modernity lies in the contamination and coexistence of various codes of conduct and in multiple cultural allegiances, in "varietà e versatilità" (184). In his

excellent series of essays on *Il Cortegiano*, Saccone agrees with Mazzacurati's historical interpretation and emphasizes the social purpose of Castiglione's treatise, the expression of "una classe - nuova, in un certo senso, e specializzata, 'professionale'" (14). Qualifying the critical commonplace that likens *Il Cortegiano* to a static Renaissance portrait, Saccone presents a view of the work as a "manifesto" informed by an innovative, future-directed impulse. Saccone's suggestion, that *Il libro del Cortegiano* is "un'elaborazione simbolica [...] ricca e coerente, e comunicante, nel presente e nel passato, e, come la storia della sua fortuna dimostra, nel futuro, con altri sistemi simbolici, ritratti, ideali e proposte che la società [...] aveva promosso e promuoveva di sé" (27), goes beyond an interpretation of the treatise as a mere celebration of the declining system of Italian courtly patronage. Ossola's extremely subtle and learned analysis of *Il Cortegiano* in the context of contemporary literary discourse also foregrounds the novelty of Castiglione's stance and argues for the crucial importance of the rhetorical self-consciousness of the courtier, which allows him to define a new social function and identity. An approach similar to Ossola's, which focuses on the literary discourse, on its generic genealogies and its intertextual relations, also characterizes, in spite of major critical differences, Lanham and Javitch's *Poetry and Courtliness* (in particular 18-49) which examines the rhetorical and ideological distance that separates *Il Cortegiano* from its classical model, *De oratore*. In this context Javitch discusses how the renewed interest in rhetorical studies in Renaissance England accompanies a reading of the *Courtier* as a text celebrating the rhetorical way of life, the importance of the conscious manipulation of conventional codes in all social life. Javitch's later intervention, "*Il Cortegiano* and the Constraints of Despotism," moves, as the title suggests, to a more explicit treatment of the social implications of Castiglione's discourse, about which Javitch remarks: "[o]ne of the chief novelties of the *Cortegiano* [...] is that it sets forth an art of conduct tailored to the social and political exigencies of Renaissance despotism" (17). And he continues with a complaint that, as the present review of critical positions hopes to have proved, is no longer so relevant as a decade ago: "This pragmatic and forward-looking aspect of Castiglione's code has been obscured by modern commentators who have tended to dwell on the book's idealistic, escapist, and nostalgic features" (17). The critical revision of the idealizing and nostalgic elements in *Il Cortegiano* accompanies an increased concern with and awareness of the social and historical horizon of expectations which Castiglione addresses. As a whole, most recent critics emphasize the relevance of the book to its contemporary historical transformations which determine the emergence of a new social group, the courtiers, who, in the new, non-municipal political centers perform the essential function of articulating the exercise of political power and providing ideal cultural justifications for it. It is important, however, to notice that well-documented and interesting recent interventions on the subject disagree with a "progressive" reading and maintain the crucial significance of Castiglione's backward gaze: Rebhom, while agreeing with other critics about Castiglione's cultivation of a rhetorical way of life, argues that the *Courtier* presents rhetorical conduct as an ideal model for imitation, a self-sufficient work of art deliberately separated from the contingent purposes and dynamics of social and political interaction. Pugliese, in her most recent essay on Castiglione, connects the pervasiveness of humour in the dialogues to the fundamental elegiac and nostalgic inspiration of the work, arguing that humour performs a crucial consolatory function against Castiglione's melancholy sense of the ephemerality of life.

- 2 I am translating here the title of his most recent book on the subject, already quoted above, which discusses Castiglione as an emblematic and decisive figure in turning the Renaissance cultural debate into a self-conscious claim for modernity. Mazzacurati's definition of the period is taken here as a valuable point of reference; however, a theoretical discussion of his strong historiographical stance would go beyond the scope of the present analysis.
- 3 On the subject of the *Courtier*'s fortune and influence outside of Italy see Quondam and Crane, both of which deal with the general European fortune of the treatise. For more particular studies on Castiglione's influence on the English Renaissance and on the relation of specific authors to Castiglione's work see Jeffery (whose conclusions have however been questioned in

- later scholarship); Praz; Hunter, who provides a balanced discussion of the English writer's interest in the literature of the Italian Renaissance; Javitch, "Rival Arts;" and Bradbrook. A classical essay, of both historical and theoretical interest, that deals with Castiglione's significance for one specific area of English Renaissance culture is Javitch's *Poetry and Courtliness*.
- 4 The critical literature on Shakespeare's play presents isolated references to Castiglione's work, mentioned in relation to particular elements of the play. There is, however, no comprehensive treatment of the play's structural and thematic indebtedness to the discourse of the court as established by Castiglione's archetypal text. Mention of the *Courtier* is made in interesting essays on Shakespeare and *Love's Labour's Lost*, such as those by Praz and Bradbrook already quoted; Montrose; Maus. The most important study of the sources of *Love's Labour's Lost* remains Yates, which however does not deal with the *Courtier*'s possible influence on Shakespeare.
 - 5 The expression with which I here denote the courtier's conscious construction of his social role is based on Greenblatt's study. In the introduction he explains that the term refers to his belief that "in the sixteenth century there appears to be an increased self-consciousness about the fashioning of human identity as a manipulable, artful process" (2). I agree with Greenblatt's emphasis on self-fashioning as process, which implies a dramatic and dynamic negotiation of the self and the context in which it moves, as Greenblatt's treatment of Shakespeare's work shows (for a different position see Saccone 70). In his book, Greenblatt mentions Castiglione's treatise in passing as a "manual of behavior [...] portray[ing] a world in which social frictions, sexual combat, and power are all carefully masked by the fiction of an elegant *otium*" (162). I would be less categorical about the comprehensiveness of Castiglione's ideological screen, since the figure of the mask, rather than being disguised, is foregrounded and brought to the attention of the reader.
 - 6 The connection between Spanish culture and an inclination towards bragging is advanced also by Castiglione, whose portrait of the "Spaniards" well fits Armado: "in too much babbling [they] passe sometime their boundes and were unsavory and fond, because they have no respect to the condition of the person they commune withal, to the place where they bee, to the time, to the great gravitie and modesty which they ought to have in themselves" (*Courtier* 134; 2.42).
 - 7 For example, sir Fredericke Fregoso gives the following advice: "let him consider well what the thing is he doth or speaketh, the place where it is done, in presence of whom, in what time, the cause why he doth it, his age, his profession, the end whereto it tendeth, and the meanes that may bring him to it: and so let him apply him selfe discretely with these advertisements to what soever hee mindeth to doe or speake" (*Courtier* 95; 2.7).
 - 8 Sir Fredericke opens the long discussion on jesting with the following words: "for that I desire in ye Courtier, it sufficeth to say (beside the matters rehearsed) that he bee such a one that shall never want good communication and fitte for them he talketh withall, and have a good understanding with a certaine sweetnesse to refresh the hearers minds, and with merry conceites and jestes to provoke them to solace and laughter, so that without being at any time lothsome or satiate, he may evermore delite" (*Courtier* 133; 2.41).
 - 9 Shakespeare emphasizes the playful, experimental, dimension of experience that the awareness of the conventional character of social life opens up and encourages, while Castiglione is always very circumspect, concerned to uphold the dignity of the courtier's function; he focuses on the virtue of adaptability to external circumstances rather than on the possibility of social manipulation achieved through a mastery of manners.

WORKS CITED

- Bradbrook, Muriel C. "Courtier and Courtesy: Castiglione, Lyly and Shakespeare's *Two Gentlemen of Verona*." *Theatre of the English and Italian Renaissance*. Ed. J.R. Mulryne and Margaret Shewring. New York: St. Martin's P, 1991. 161-78.

- Castiglione, Baldassarre. *Il libro del Cortegiano*. Ed. Bruno Maier. Torino: UTET, 1981.
- . *The Book of the Courtier*. Trans. Thomas Hoby. London: Dent, 1966.
- Crane, Thomas Frederick. *Italian Social Customs of the 16th Century and Their Influence on the Literatures of Europe*. New Haven: Yale UP, 1920.
- Greenblatt, Stephen J. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: U of Chicago P, 1980.
- Hunter, G.K. *John Lyly*. London: Routledge & K. Paul, 1962.
- Javitch, Daniel. "Il Cortegiano and the Constraints of Despotism." *Castiglione: The Ideal and the Real in Renaissance Culture*. Ed. Robert W. Hanning and David Rosand. New Haven: Yale UP, 1983. 17-28.
- . *Poetry and Courtliness in Renaissance England*. Princeton: Princeton UP, 1978.
- . "Rival Arts of Conduct in Elizabethan England: Guazzo's *Civile Conversation* and Castiglione's *Courtier*." *Yearbook of Italian Studies* 1 (1971): 178-98.
- Jeffery, Violet M. *John Lyly and the Italian Renaissance*. Paris: H. Champion, 1928.
- Lanham, Richard. *The Motives of Eloquence*. New Haven: Yale UP, 1976.
- Maus, Katharine Eisaman. "Transfer of Title in *Love's Labour's Lost*: Language, Individualism, Gender." *Shakespeare Left and Right*. Ed. Ivo Kamps. New York: Routledge, 1991. 205-23.
- Mazzacurati, Giancarlo. *Il Rinascimento dei moderni*. Bologna: Il Mulino, 1985.
- Montrose, Louis Adrian. "*Curious-Knotted Gardens*": *The Form, Themes, and Contexts of Shakespeare's Love's Labour's Lost*. Salzburg: Institut für Englische Sprache und Literatur Universität Salzburg, 1977.
- Ossola, Carlo. *Dal "Cortegiano" all' "Uomo di mondo"*. Torino: Einaudi, 1987.
- Praz, Mario. "Shakespeare, il Castiglione e le facezie." *Rivista italiana del dramma* 4 (1941): 55-76.
- Pugliese, Olga Zorzi. "Humour in *Il libro del cortegiano*." *Quaderni d'italianistica* 14:1 (1993): 135-42.
- Quondam, Amedeo. "La forma del vivere." *La Corte e il "Cortegiano"*. 2. *Un modello europeo*. Ed. Adriano Prosperi. Roma: Bulzoni, 1980. 15-68.
- Rebhom, Wayne. *Courtly Performances*. Detroit: Wayne State UP, 1978.
- Saccone, Eduardo. *Le buone e le cattive maniere*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Shakespeare, William. *Love's Labour's Lost*. Ed. Richard David. London: Routledge, 1990.
- Yates, Frances. *A Study of Love's Labour's Lost*. Cambridge: Cambridge UP, 1936.

Sensual Love and Ficinian Tradition in *Psafone* by Melchiorre Zoppio (1590)

The numerous treatises on love written in Italy during the Renaissance testify to the central importance of Marsilio Ficino's philosophy. Ficino's seminal *Commentary on Plato's Symposium*, written in Latin in 1469 and translated into Italian by Ficino himself in 1474, gave birth to a rich and fascinating genre which lasted until the beginning of the seventeenth century. Both literature and philosophy reflected Ficino's complex theorization of sensual passions and mystical contemplation. Mario Equicola, Leone Ebreo, Pietro Bembo, Baldassar Castiglione are only a few of the numerous authors who discussed and challenged Ficino's theories. However, as Eugenio Garin observes, at the end of the sixteenth century most of the Italian treatises failed to introduce any new element in the philosophical debate on love and simply repeated trite ideas and concepts (Garin 2.581-615).

Although few texts succeeded in formulating a coherent and original theorization on love, many of them expressed an often remarkable originality either in specific areas of this philosophical tradition or in their literary structure. For instance, even though Sperone Speroni's *Dialogo d'amore* (1542) neither questions nor rejects any of Ficino's theories, its analysis of the multiple effects of jealousy makes it one of the most moving works of the century. Guido Casoni's *Della magia d'amore* (1592), another neglected text of this genre, offers an engrossing discussion on how sight affects human passions (Maggi, "*Della magia*"). In other words, instead of projecting our modern view of philosophical writing onto the Ficinian tradition, we must analyze this Renaissance genre as a hybrid one, blending both literature and philosophy. If we do so, several of the sixteenth-century treatises on love, its origin and its effects, acquire an indisputable relevance.

One of the least-known texts of the Italian tradition of *trattati d'amore* (treatises on love) is *Psafone* (1590) by Melchiorre Zoppio, founder of the "Academy of the Frozen" (Accademia dei Gelati) in Bologna in 1588.¹ Zoppio was born in Bologna in 1534 and died in 1591. Like his father Girolamo, Melchiorre Zoppio was a prolific author of tragedies. However, his intellectual interest focused on the academy that he himself founded (Tiraboschi 8.329). The "Accademia dei Gelati," one of the most productive and famous in the late

Renaissance, lasted for more than two centuries (Maylender 3.81). The members of the academy gathered at Zoppio's house, in a marvelous room with a theater and a rich library. The subjects of the first meetings were erotic poetry and the Neoplatonic philosophy of love (Maylender 3.83). Later, the Academy developed a great interest in philosophy. Following Plato's philosophical gatherings, the "frozen" academicians discussed the most subtle philosophical issues after a friendly dinner. They called these meetings "Cene de' saggi" (dinners of wise men). The name of the Academy refers to the academicians' belief that their conversations would "enflame" their "frozen" intellects (Maylender 3.82). In 1590, two years after its founding, the Academy published its first volume, divided into two parts. The first section is *Ricreazioni amorose degli Accademici Gelati di Bologna*, an anthology of love poetry consisting of each academician's *canzoniere*, and *Psafone*, Zoppio's treatise on love. In *Ricreazioni amorose* each "frozen" academician, whose actual identity hides behind an adjective describing a central aspect of his character such as "l'illuminato" (the enlightened one) or "l'oscuro" (the obscure one), introduces his poetry with an emblematic picture, the so-called *impresa* (device). Other academies, such as "L'Accademia degli Occulti" (The Academy of the Unknown) of Brescia, had composed a similar "collective" *canzoniere*. In *Rime degli accademici occulti* (Brescia 1568), however, each *impresa* was followed both by a series of sonnets and by an exegesis of each *impresa* itself.

An *impresa* is usually composed of a two-, or maximum three-figure picture and a *motto* inserted in the picture itself. The goal of an *impresa* is to show the academician's intellectual and spiritual project without revealing it. According to Italian treatises on emblems and *imprese* of the 15th and 16th century, an *impresa* is intrinsically different from an emblem. Whereas an emblem expresses a universal concept, such as bravery or honesty, an *impresa* communicates a personal, private feeling, like desire, love or jealousy. Moreover, whereas an emblem manifests its content in a clear and intelligible manner, an *impresa* at once protects the subject's emotion and exposes it to the "world"'s view. This essential distinction derives from Marsilio Ficino's interpretation of the Egyptian hieroglyphics that had been brought to Italy in the second half of the fifteenth century.

In *Ricreazioni amorose degli Accademici Gelati di Bologna*, the first part of the book, Melchiorre Zoppio's *impresa* shows a dark cloud illuminated by the rays of the sun. The motto is "Muneris hoc tui." Zoppio's "academic name" is "Caliginoso" (foggy, dark). The *impresa* is followed by Zoppio's verses dedicated to his beloved, which actually occupy a considerable part of the entire *Ricreazioni amorose* (64-96). In fact, we might consider Zoppio's love poetry and his subsequent treatise as two chapters of the same text. However, *Ricreazioni amorose* and *Psafone* express two rather different interpretations of love's meaning and effects.

In *Ricreazioni amorose* Zoppio follows the most conventional views on erotic passion. For that matter, let us read the first sonnet of his *canzoniere* which at once comments upon his *impresa* and summarizes his theoretical perception of love:

Nube son io che tempestosa e nera
minaccia dileguarsi in nembo orrendo,
ma se 'l mio sol, con l'aurea luce ardendo
m'irraggia, o in su 'l mattino o in su la sera,

viemmi dai rai dell'infiammata sfera
vampa, onde onore inusitato apprendo.
Nel proprio orror dell'altrui luce splendo,
sì ch'io imito del sol la faccia vera.

Ne la beltà che in me raddoppia il suo
sembiante, in lei, quanto in altrui, si mira,
nel mio proprio squallor più si detesta.

Son io, son quell'in cui sì manifesta
donna, il tuo volto. Io son quel che s'ammira;
ma l'orrore è pur mio, l'onore il tuo. (64)

The poet is a dark cloud which "threatens to fade away into a horrible tempest," meaning that his identity is an obscure nothingness, a presence with no substance. By reflecting the other's, that is, the beloved's "golden rays," the cloud/poet acquires a consistency, a "luminous knowledge" of himself. The poet is nothing but a mirror of his woman's beautiful face; she sees herself in his dark surface/cloud. It is almost superfluous to underscore that in this programmatic sonnet the poet limits himself to reiterating conventional *topoi* of the Neoplatonic concept of love. In the third book of *Dialoghi d'amore* Leone Ebreo holds that "la luce del sole non è accidente, ma forma spirituale sua, dependente e formata da luce intellettuale e divina" (182). Like the sun's intellectual and divine light, Zoppio's beloved both illuminates and enlightens her lover. According to Leone Ebreo, human eyes share similar characteristics with the sun, both in its physical and divine nature:

Adunque così come ne l'uomo (che è piccol mondo) l'occhio, fra tutte le sue parti corporee, è come l'intelletto fra tutte le virtù dell'anima, simulacro e seguace di quella, così nel gran mondo il sole fra tutti i corporali è come l'intelletto divino fra tutti gli spirituali, suo simulacro e suo vero seguace [...] E veramente gran simiglianza hanno l'intelletto umano e l'occhio corporeo con l'intelletto divino e col sole. (184-85)

In other words, in the act of composing a love poem Zoppio cannot help but reinforce the traditional view on love and its manifestations. Poetic form

evokes a certain standardized content. Rhymes and hendecasyllables, one might say, entail a given narrativity. The rest of Zoppio's *canzoniere* reiterates the same clichéd ideas about the beloved's cruelty, her insensitivity, and her almost divine essence. As he states in his third sonnet, Zoppio's poetry aims to praise and revere his woman's beauty and to proclaim the divine nature of his passion:

Sappia la terra e 'l cielo, e non s'asconda
a gente un mondo ancor da noi divisa,
e 'l più lontan che puote eco risponda
s'io amo, e quanto, e quale, ed in qual guisa.

Io amo. E sì, che pria della gioconda
sua radice la vita andrà recisa,
ch'io cessi amar. E sì, che non profonda
piaga, com'ha il mio cuor, han gli altri incisa.

Amo una Pasithea. L'amo in quei modi
che le forme sì belle e sì divine
si ponno amar: con riverenza e lodi.

Ascoltimi chi può, né alcun confine
la voce mia della sua gloria frodi,
ch'alt'amor, l'oggett'alto onesto ha il fine. (65)

Particularly significant is the fourth sonnet, which revolves around the beloved's physical beauty. As we shall see in *Psafone*, love's physicality is essential to Zoppio's concept of love. Whereas in *Psafone* love is primarily a sexual experience, in *Ricreationi amorose* love is still a Neoplatonic feeling. Following the Petrarchian tradition in his poem Zoppio claims that female beauty transcends any possible description. His woman's beauty is nothing but an expression of the divinity himself:

Le miro in volto un non so che di grande
ch'esplicar non si può, veggio un sereno
ch'invaghisce, un ardor provo che incendio.
Scrivine quanto puoi, fia sempre il meno. (66)

A similar standpoint is present throughout Zoppio's *canzoniere*: "Stupisco, e come di Medusa al volto / presente, io sto di me medesimo fuori" (74); "Donna casta e gentil mi fa palese / un pensiero ch'Amor desta in lei pio / di ricompensa al suo gradito amante" (80); "Non mi crede Madonna, ah! non mi crede. / Lasso, che far poss'io? Scoppiar? Morire?" (84).

Strikingly different is the message that Zoppio conveys in *Psafone*. *Trattato d'amore del medesimo caliginoso gelato Melchiorre Zoppio*. According to

Zoppio, love is nothing but a lie. To clarify his point, in the preface Zoppio refers to the myth of Psafone, an African man who wished to be considered a god. To do so, he trained a number of birds to repeat the sentence "gran dio Psafone" (5). Very soon, every bird in his country passively repeated the same "foolish lie." Psafone, Zoppio says, signifies human love; his birds are those men who believe that love is actually a divinity (6).

The idea that love is nothing but a painful and meaningless occurrence is not original. In *Ragionamento d'amore* (Mantua 1545) Francesco Sansovino stresses the very same concept at the beginning of his text. The wise and old Panfilo says to his young friend Silio:

Tu, che sei giovane, non sai come vanno le cose del mondo. Però avvertisci che quest'accidente, ch'è infuso nei cuori di tutti coloro che vivano [*sic*], di tutte le creature, da noi chiamato "amore", è più degno di vituperio in un vecchio che in un giovane. Perché quell'età, che col mezzo di molti anni ha veduto quel che è degno nella vita mortale di biasimo e quel che merita lode, attenendosi alla miglior parte, ci debbe dar esempio di sé non con operation fanciullesche, ma con costumi degni e convenienti all'animo nostro, accioché noi a qualche tempo con l'esser nostro possiamo giovare alla patria, agli amici e alla casa. (153-54)

In the still unpublished *Ragionamento d'amore*, a discourse delivered at the Academy of Florence in the second half of the sixteenth century, Lorenzo Giacomino de' Tebalducci Malespini vehemently attacks Florentine Neoplatonism:

Che la bellezza sia cosa santa e sacra, che nessun bello sia vizioso, che l'amore di donne belle sia amore divino sono tanto evidenti e manifeste menzogne che è maraviglia che si sia trovato chi abbia tanto ardire di affermarle ed il prender fatica a confutarle saria poco minor vanità della vanità d'averle detto [*sic*]. (6v)

Malespini's entire text aims to confute Ficino's theories of divine and human love (Maggi, "La negatività").² Young men should spend their time working out, studying the classics, meditating, in a word doing everything they can in order to avoid erotic passion.

Although in his verses Zoppio had stated that love was a divine manifestation and his woman was a sort of goddess, in *Psafone* he refutes these traditional opinions. In other words, Zoppio passes from the Neoplatonic notion of love to an anti-platonic conception. As Zoppio himself explains in the introduction, *Psafone* is divided into four sections:

Chi sia questo Amore. Indi [...] qual sia il suo obietto. Poi [...] i modi di acquistarlo e nutricarlo. Ultimamente [...] i soggetti facili ad essere irretiti negli amorosi lacci, ed insieme nei canti loro, gli effetti dell'istesso Amore. (8)

In the first part of *Psafone* (9-50) Zoppio warns the reader against the risks of love. Love is an unpredictable and dangerous event; love equals fate (17; 25; 33-34). In the first chapter Zoppio does not express any original interpretation of love. Echoing Ficino's definition, Pozzio holds that "Amore è atto di potenza conoscitiva. Diciamo che nell'anima nostra son tre modi di conoscere, col senso, con la ragione, con l'intelletto; dal senso nasce l'incitamento, dalla ragione la elezione, dall'intelletto la volontà" (43).

It is in the final pages of the first chapter that Zoppio expresses a more personal, and quite original, interpretation of love. It is interesting to notice how *Psafone* constantly oscillates between a trite repetition of "received ideas" about love and a refutation of those very ideas. In other words, Zoppio cannot help but use Neoplatonic rhetoric and terminology even when he directly or indirectly denies its validity. Before concluding the first section, Zoppio describes the well-known condition of two lovers who cannot live apart. Zoppio uses the term "furore amatorio." However, whereas in the Platonic and Neoplatonic tradition "furore" has a distinctly religious connotation, in *Psafone* it simply refers to the lovers' unquenchable desire:

il furore amatorio, com'ha una volta occupato ed infiammato un uomo, non è musa, non è cantare, non è mutar di luogo che lo rimuova; ma gli innamorati s'amano presenti, si bramano quando sono assenti, si seguitano di giorno, vegliano di notte alle porte, nella sobrietà si chiamano, bevuto c'hanno si cantano. (47)

In *Psafone* the crucial term "furore" does not indicate a divine possession, but rather a totally human drive. Of course, Ficino's complex theorization of love and divine enlightenment through desire has no actual connection with Zoppio's treatise on love. The concept is not uncommon in the Italian tradition of *trattati d'amore*. We have already mentioned two books attacking Neo-platonic love. Whereas for Ficino love was primarily a form of mystical contemplation inspired by a "beautiful form," for other Italian theoreticians any notion of love must come to grips with man's physicality. In the second speech of his *Commentary on Plato's Symposium* Ficino stresses that "bodies are the shadows and signs of souls and minds" (48). True love, Ficino holds, is exclusively directed to the soul's beloved.

Zoppio apparently maintains Ficino's philosophical structure. The second part of *Psafone* opens with a vaguely Ficinian distinction among three forms of love:

essendo Amore un certo appetito, quante sorti d'appetiti saranno, tante ne porremo d'Amore. Evvi un appetito naturale, il qual seguita non l'apprensione, ma la propensione dell'appetente, sì come della pietra il desiderare il centro, e questo impropriamente e metaforicamente è detto Amore. Evvi un altro appetito animale, il qual seguita la apprensione dell'appetente, ma con necessità, e questo è nei bruti, i quali con tutto che

non si muovano, se non per oggetti conosciuti, nondimeno ciò non fanno per propria deliberazione [...] E questo si chiama alquanto più propriamente Amore. Vi è per ultimo l'appetito ragionevole, il qual seguita l'apprensione secondo il libero giudicio spettante alla volontà deliberante sopra le sue operazioni. (51-52)

The idea of a three-fold love derives from Ficino's concept of "Venerean daemon":

The Venerean daemon is a three-fold love. The first is placed [...] in the heavenly Venus, that is, in the intelligence itself of the Angelic Mind. The second in the vulgar Venus, that is, in that power of procreation which the World Soul possesses [...] The third order is of the daemons who are the companions of the planet of Venus. (113)

However, a central distinction must be drawn between Zoppio's and Ficino's concept of a three-fold love. Ficino essentially distinguishes between a spiritual love, both in its heavenly and human form, and a carnal one, that is, "bestial" copulation. Heavenly love is in fact a synonym for contemplation. For Zoppio, on the contrary, the three forms of love differ from each other only from a psychological standpoint. As Zoppio repeats several times in the above passage from *Psafone*, love is essentially a "drive" (*appetito*).

Zoppio uses a three-fold distinction also when he comes to analyze man's soul:

nell'anima nostra son tre modi di conoscere, col senso, con la ragione, con l'intelletto; dal senso nasce l'incitamento, dalla ragione l'elezione, dall'intelletto la volontà, per cagione del senso comunichiamo co' bruti, per l'intelletto con gli Angeli, rimane in mezzo la ragione propria dell'uomo, la quale in guisa di centauro può riferirsi nella parte superiore, così tutta è bella e virile; o nella inferiore, così tutta difforme e bestiale appare. (53)

Although Zoppio does state that the human soul can contact the angelic mind, he also makes it clear that a man is neither a beast nor an angel, and thus must focus on his "ragione" as the actual kernel of his identity (58). Zoppio is aware that he is betraying the Neoplatonic tradition. Indeed, after having paid his tribute to Ficino's and Plato's philosophy of love, Zoppio writes: "Però lascio Platone su l'ali, e mi abbasso a considerar l'amore secondo noi, in quanto siamo ragionevoli" (59).

In announcing his own theory of love, Zoppio uses an eloquent expression: "mi abbasso" (both "I go down" and "I debase myself"). Indeed, Zoppio's concept of love focuses on love's physicality, on its bodily aspects, rather than on its spiritual or "superior" nature. A basic assumption of Zoppio's discourse is that sexual intercourse is not a negative product of man's "base" instincts, but rather a natural need:

potrebbe ad alcun parere che la natura istessa abbia posto la beltà nella donna, non perché si miri solamente, come una bella statua e s'inamori l'uomo di lei [...] ma perché ne sia esca a quel diletto al qual fece inclinatissime tutte le specie dei viventi. (62)

In this crucial passage Zoppio reverses Ficino's idea of love, which was based primarily on sight and hearing: "Love regards the enjoyment of beauty as its end. That pertains only to the intellect, to seeing and to hearing" (41). Unlike Ficino, Zoppio underscores the fundamental role played by touch, and thus by carnal intercourse, in every manifestation of love:

il toccare, il che sebbene si faccia con la sommità delle dita, trascorre nondimeno il diletto per tutto il corpo, commuovendo il sangue infin nelle più intime parti delle vene. Succede il baciare, prima leggger e timorosamente, al fine più affettuoso, accompagnato dagli abbracciamenti, per tralasciar di più oltre. (61)

Broaching another central aspect of Neoplatonism, namely its search for harmony through love, Zoppio states that touch grants the lover the perfect form of harmony:

non veggio come sia più soave armonia nella proporzione dei lineamenti di quella che nella corrispondenza degli abbracciamenti, quando braccia a braccia, petto a petto, volto a volto, occhi ad occhi, bocca a bocca, ed ogni parte dell'uomo ad ogni parte della donna con movimento a tempo, come in una benissimo disposta melodia, vengono a corrispondere. (94)

It is evident that, for Zoppio, to love means to love with the body. Where for Ficino love was a private, solitary process of self-enlightenment, for Zoppio it is a natural drive of man's physicality. The technical word "diletto," present in every Neoplatonic treatise, is nothing but physical pleasure in *Psafone*.³ According to Zoppio, marriage is the perfect expression of love because it combines physical and psychological love:

quelli godono compitamente delle delizie d'Amore, che in legittimo modo di matrimonio congiunti, si pascono scambievolmente dei nettari e dell'ambrosie amoroze. Ò sposi felici, che di reciproco ardore scaldati, si come uniti dell'alme, congiunti dei corpi, s'accogliono dolcemente infra le braccia dilette. (70)

Zoppio's description of the positive effects of physical love may seem much more realistic and modern than Ficino's and Leone Ebreo's. However, it is imperative to keep in mind that for Ficino love is primarily the quintessential form of mysticism and of self-discovery. It is through desire that the Neoplatonic subject moves toward himself. For that matter, Zoppio as well stresses the private nature of love. However, in Zoppio's discourse no process

of self-investigation is detectable. Where for Ficino the beloved is the source of our self-discovery, of our inner "grace," for Zoppio the other is exclusively the "place" where the subject's drive can be fulfilled. It is significant that, when he distinguishes among three forms of "amorous union," Zoppio reiterates that every form of love is in fact directed to oneself, to one's personal drive for pleasure (*diletto*):

Questa unione ha tre gradi, uno che ha ragione di principio prossimo, uno d'atto, ed un altro d'effetto. Il primo è sostanziale in quanto uno ama se stesso, che se bene è una cosa medesima, nondimeno in quanto amante, ed amato ha ragione di due ridotti in uno; è ancora di similitudine in quanto ama altrui. Il secondo è per l'applicazione dell'amante all'amato disposto verso lui, o come verso se stesso, o come verso parte di sé. Il terzo è reale, secondo che l'amante cerca dall'amata l'unione in effetto. (68-69)

The three forms of union share a basic characteristic, that is, their originating from the subject and being directed to the subject. Physical pleasure being the main goal of the subject's desire, it is no surprise that the other, the woman, becomes a prey to be conquered and "enjoyed." Ironically enough, Neoplatonism's stress on beauty is interpreted by Zoppio as the spark that inflames man's sexual drive: "la bellezza per natura antecede l'amore, destando l'appetito all'amore come fine, in quella guisa che l'intellegibile muove l'intelletto" (78). In Zoppio's discourse terms like "intellegibile" and "intelletto" lose their original connotation. Zoppio in fact makes use of this philosophically charged terminology in order to grant his rather straightforward theory an aura of complexity.

Another cornerstone of Ficino's philosophy is reinterpreted by Zoppio in a literal manner. Ficino, following Plato, speaks at length about love, in particular "Socratic love," as a desire that "gives birth in beauty" (Ficino 57). Zoppio sees the act of giving birth in a totally physical way:

Platone infatti toccò la midolla col definire Amore Desiderio di partorire nel bello, e volse che a questo parto ostetrica e lucina fosse la Bellezza, nel cui grembo gli animi umani a certa età pervenuti, come ai giorni del partorire, dopo lunga gravidanza, producessero la prole, cosa che non possono fare nel brutto, alla cui vicinanza si restringono, e non valendo a partorire si cruciano [...] Io veggio una bellezza, la desidero in maniera che bramo di fare quelle operazioni nel soggetto di lei capace, che per natura siamo incitati a fare, quando la beltà ci eccita. (79)

In *Psafone* "to give birth" literally means to inseminate the female partner during sexual intercourse:

[amore è] desiderio non solo del bello, ma di partorir nel bello, il che non si può fare senza il seme, ch'è il naturale istromento all'esprimere tal'amore, essendo quello la forza del generare. (108)

The subject's desire for beauty brings about his desire for possession of that beauty. It is almost unnecessary to point out that in *Psafone* the lover is exclusively male. It is also superfluous to underscore that, according to the above passage, carnal love is crucial for the subject because it is through sexual love that a man acquires his status of subject. Love, Zoppio says, is a desire that becomes present when the subject "reaches a certain age."

In several passages Zoppio attacks women because they should be more willing to grant their "graces" to their lovers. For instance he asks: "che stimate voi donne altere, voi dico, che della bellezza vostra invaghite, solo di voi medesime soddisfatte, orgogliose sdegnate gli amanti?" (22) Indeed, the final section of *Psafone* tackles the topic of the relationship between men and women. To synthesize Zoppio's view on women, it will suffice to mention his eloquent definition: "Le donne sono come le pere giacciuole, bisogna aspettare il tempo del coglierle, e non preterirlo" (214).

Men's attraction toward women is seen by Zoppio as a meaningless, albeit unavoidable, occurrence. In fact, Zoppio agrees with Plato that men's beauty is definitely superior to women's:

Della costituzione del corpo e della proporzione delle membra, quanto alla grandezza molto sarebbe che dire per la parte degli uomini, i quali avvantaggiano in grandezza le donne [...] perché pare che quella sia migliore costituzione, e più bella, che più s'avvicina all'eroica, onde il picciol corpo sarà ben detto grandioso e ben formato, ma propriamente bello no [...] E sovviemmi, s'io non vo tentoni, Platone approvar maggiormente quella bellezza che più s'accosta al virile. (113-14)

Since women cannot attain "heroic" beauty, which is essentially male, women are a "lack:" "La donna, certo, è un mancamento" (139). What could a man ever learn, one might ask, from the female "lack"? It is clear that man *must* possess the female lack because his sexual drive orders him to do so, even though he, the male subject, does not apprehend anything from his contact with the female body. In neoplatonic thought beauty is a synonym for good and thus for perfection and enlightenment. Zoppio, on the other hand, is unable to make sense of the apparent contradiction between male beauty and male attraction toward women. In other words, (male) beauty loses its philosophical meaning.

To prove that beauty is essentially male, Zoppio mentions the fact that nobody, according to him, would choose to become a woman:

s'intenderà ch'ella desideri, come il brutto il buono, cioè come il manco perfetto il più perfetto, così considerata la donna viene in sembianze di materia rispetto alla forma a desiderar l'uomo, cioè d'informarsi, anzi di trasformarsi (ove far lo potesse) in uomo, e non credo (a dire il vero) che si trovi donna al mondo per bella e amata che sia, a cui se fusse proposto qual delle due cose eleggesse meglio, o 'l restarsi perpetuamente donna, ovvero da alcuno dispensatore nelle leggi naturali esser ridutta alla perfezion maschile (nel resto pari) non credo, dico, che non eleggesse piuttosto d'esser fatta uomo che di

rimanersi donna. Ovvero, all'opposto, non mi cade in credenza che si ritrovasse uomo che bramasse giammai diventar donna, se non forse un qualche più ch'effeminato Eliogabalo o bestial Nerone, immeritevole d'esser uomo. (135-36)

If we read this passage carefully, we notice that Zoppio's rhetoric reveals a crucial paradox. Whereas for Plato and Ficino love was a private male discourse, for Zoppio it becomes a female process of self-fulfillment. For Zoppio, a man cannot learn anything from a woman because she is a "mancamento." However, through her relationship with a man, a woman can fill her existential "gap," and thus can become a subject. Every woman, Zoppio believes, would love to become a man, whereas no man, unless he is a "pervert," would like to give up his masculinity.

Desire is sexual desire, according to Zoppio. Consequently, Ficino's efforts to find a higher meaning in love lose their impact in Zoppio's discourse. For Zoppio, love is in fact a constant and meaningless struggle between the male subject, who wishes to fulfill his drive, and the female beloved, who denies him his pleasure. *Psafone* concludes with a long section on how to seduce a woman. "Bontà e prossimità" (goodness and closeness) are two major elements in every form of seduction (177). Even if he is not honest, man must pretend to be so (178). Moreover, man must pretend to belong to one of those categories that women find the most attractive:

[D]imanderai quali per l'ordinario sono i più favoriti delle donne? Io ti risponderò [...] il primo il nobile, appresso il bello, poi l'eloquente, ultimamente il garbato. Ma il nerbo di tutti, e quello che dà spirito e compimento ad ogni cosa, l'esser ben denaroso, poiché la regina pecunia è atta a donare ogni decoro. E chiunque ha presenti in quantità, costui ha bellezza, ha fortezza, ha eloquenza, ha nobiltà, ha arte, ha prossimità d'inclinazione, ha molte cose più degli altri. (182)

Women do fall in love with noble, beautiful, and well-spoken men, but they never say no to money. Money buys every woman's love. In case of rejection, one may turn to a more understanding lady:

Altro è l'appassionarsi, altro è il procacciarsi qualche ricreazione e solazzo, o per dare la parte sua al senso, o per avere dove sfogarsi quando ci viene impedito l'ottenere quello che bramiamo da altra donna. Approvo io la donna inferiore per questo trattenimento e godimento, come di più facilità e soddisfazione, ma per l'innamramento io desidero cosa più esquisita. (186)

A final question arises at this point. Is there any relationship between Zoppio's love poems and his treatise on love? What is the connection between the woman described in his verses, that goddess who illuminates the poet's "cloudy" identity, and the woman as object of man's sexual drive? Both *Ricreazioni amorose* and *Psafone* must be interpreted as products of two dis-

inct literary genres. On the one hand, in the poetic tradition Neoplatonic thought imposes a strict rhetoric, reproduced with no substantial originality. On the other hand, the innumerable *trattati d'amore* written during the Renaissance debate Ficino's controversial and ambiguous theories. As *Psafone* clearly shows in its particular interpretation of some Neoplatonic key terms such as "diletto" and "partorire nel bello," in their treatises the Italian authors tend to use the standard technical words and expressions of Platonism and Neoplatonism but with different connotations. Although most of these texts apparently limit themselves to reiterating clichéd ideas, they actually modify the Neoplatonic philosophical discourse by "misusing" its language.

University Of Pennsylvania

NOTES

- 1 One should recall that academies are a fundamental aspect of the Italian Renaissance. As Frances Yates reminds us, "from the academies of fifteenth- and sixteenth-century Italy there sprang the whole vast development of modern international academism" (7). Italian academies expressed a strong enthusiasm for Platonic and Neoplatonic thought and attempted to recreate the atmosphere of Plato's Academy (Yates 9). In an ambience of vague and secretive mysticism the 'erudites' gathered in order to produce cultural 'experiences,' verifying and discussing them together (Quondam 827).
- 2 My forthcoming edition of Malespini's discourse is based on the manuscript at the Van Pelt Library of the University of Pennsylvania in Philadelphia.
- 3 For instance, in Leone Ebreo's *Dialoghi d'amore* Filone ("Lover") says to Sofia ("Wisdom"): "Il fine d'ogni amore è il diletto: e il mio è vivacissimo amore, e il fine suo è fruirli con unitiva dilettazone" (387).

WORKS CITED

- Casoni, Guido. *Della magia d'amore*. Venezia: Zoppini, 1592.
- Ficino, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium on Love*. Trans. Sears Jayne. Woodstock, Connecticut: Spring Publications, 1985.
- Garin, Eugenio. *Storia della filosofia italiana*. 2 vols. Torino: Einaudi, 1966.
- Leone Ebreo. *Dialoghi d'amore*. Bari: Laterza, 1929.
- Maggi, Armando. "Della magia d'amore di Guido Casoni quale compendio della trattatistica rinascimentale sull'amore." *Revue d'études italiennes* 43.1 (1997): 67-77.
- . "Critica del Neoplatismo nell'inedito *Ragionamento d'amore* di Lorenzo Giacomino de' Tebalducci Malespini." *Giornale italiano di filologia* 49.2 (1997): 1-21.
- Maylender, Michele. *Storia delle accademie d'Italia*. 5 vols. Bologna: Cappelli, 1929.
- Quondam, Amedeo. "Le accademie." *Letteratura italiana*. Ed. Alberto Asor Rosa. 10 vols. 1, *I movimenti*. Torino: Einaudi, 1982. 824-75.
- Ricreazioni amorose degli accademici Gelati di Bologna*. Bologna: Rossi, 1590.
- Sansovino, Francesco. *Ragionamento d'amore. Trattati d'amore del cinquecento*. Ed. Giuseppe Zonta. Bari: Laterza, 1912. 151-84.
- Tiraboschi, Girolamo. *Storia della letteratura italiana*. 9 vols. Modena: Società Tipografica, 1772-1782.
- Yates, Frances. *Renaissance and Reform: The Italian Contribution*. London: Routledge, 1983.
- Zoppio, Melchiorre. *Psafone*. Bologna: Rossi, 1590.

Linguaggio erotico in G. B. Della Porta

L'esplosione del linguaggio erotico e sessuale sarebbe avvenuta, secondo una ipotesi formulata da Foucault in un ormai celebre saggio, *La volontà di sapere*, nel secolo XVII. Il paradosso dell'antropologo francese poggia sul concetto che in questo periodo la repressione sessuale invece di produrre il silenzio sul sesso, come era negli auspici dei ceti dominanti e, in particolare, della chiesa, inneschi, al contrario, una vera e "propria esplosione discorsiva" determinata proprio dalla "volontà di sapere". Nel prevenire possibili obiezioni, l'autore avverte che, dal punto di vista antropologico, storico e sociale, l'"ipotesi repressiva" dei discorsi sessuali può apparire un concetto assai debole perché in ogni società l'insieme dei divieti o concessioni è molto frammentato e non sempre si comprendono, quando si tratta di tale argomento, i motivi e le finalità di questo tipo di discorso, né è sempre possibile misurarne gli effetti e l'impatto emotivo sul pubblico. Inoltre la varietà delle forme con cui si concretizza la repressione non rende possibile una ricostruzione univoca del rapporto potere-sapere-piacere. Infine, nel corso delle trasformazioni storiche, le dinamiche sociali spingono ora ad affermare l'importanza e il valore liberatorio del discorso sessuale ora, al contrario, a reprimerlo negandone gli effetti di liberazione. Insomma non risulta sempre evidente e chiaro, quando si parla di sesso, se il parlante formuli una verità scientifica e antropologica, anche se influenzata dalle condizioni storico-culturali del suo tempo e del suo ambiente, o, piuttosto, una menzogna di comodo per obbedire alle "verità" dominanti. Il paradosso, nonostante i dubbi formulati dal suo autore, ha un intrinseco fascino e merita una approfondita indagine sul piano storico soprattutto considerando il pesante impatto prodotto sulla società dai canoni del Concilio tridentino, che d'ora in poi regolano in maniera vigorosa, quasi poliziesca, la vita sessuale privata e pubblica del cristiano o gli effetti a cascata partoriti dai vari manuali per confessori che, fin dall'inizio del '500, assistono ad una vera e propria fioritura (Ariosto, 1520; Fra Antonino, 1538; Loarte, 1584; Pedraza 1584; Berarducci, 1585; Medina, 1587; Agostino da Montalcino, 1590).

Anche se la ricostruzione di questa strategia di potere è fortemente tangibile nel XVI e XVII secolo, tuttavia il rapporto potere-sapere-piacere

risale, probabilmente, ad un periodo più antico. A confermare la teoria di Bachtin, esposta nel saggio *L'opera di Rabelais*, secondo la quale quanto più la repressione è greve, ottusa e violenta, tanto più scatena una reazione che legittima addirittura la ridicolizzazione del potere, sarà sufficiente riflettere sui contenuti misogini e repressivi della predicazione medievale e sulla risata liberatoria e 'carnevalizzata' di alcune novelle di Boccaccio o alla creazione trasgressiva e spesso oscena degli *ioca monachorum* inventati e raccontati nell'ambito degli stessi conventi. E, per i secoli successivi, è addirittura banale ricordare la produzione narrativa del Bandello, di Sabadino degli Arienti, di Masuccio Salernitano o dello Straparola.

Ma qual è il rapporto sesso/potere? Se il sesso è il luogo del piacere e del desiderio, esso è tendenzialmente anarchico e incontrollabile, è principio di sregolatezza e di caos; in particolare nel XVI e XVII secolo, il potere politico ed economico ma, soprattutto, quello religioso, per esercitare una completa autorità sulla persona e un maggiore controllo dei fenomeni sociali di massa, ha bisogno di razionalizzare il piacere, porre ordine nel desiderio, ridurre gli impulsi sessuali nell'alveo di una ristretta entità sociale e di una precisa unità economica come la famiglia, utilizzare norme etiche. E in questa dinamica anche il diritto recita la sua parte attraverso un raffinato apparato normativo di autorizzazioni e di repressioni per filtrare i comportamenti ritenuti leciti da quelli devianti e perversi o, addirittura, in qualche caso, a reprimere il piacere.

Muchembled, in un saggio del 1978, cita una raccolta di sentenze di un giurista anonimo di Arras copiata verso il 1630 e relative al secolo precedente dove, tra l'altro, si legge: "L'amour charnelle est très dangereuse [...] elle abestit, abrutit toute la sagesse, résolution, prudence [...]. Le plaisir charnel n'est pas convenable à la nature des hommes" (237-38).

La misoginia ecclesiastica, frutto di un processo secolare, tocca uno dei suoi vertici nel Concilio di Trento che condanna ogni forma di libertà sessuale, soprattutto femminile, e perfino il linguaggio sessuale ordinario, stigmatizzato come 'immorale', rifluisce nella gabbia di uno stile pudico e decente. Lo strumento principale e occulto di questa opera di moralizzazione, osserva Foucault, è "la confessione obbligatoria, esaustiva e periodica, imposta a tutti i fedeli dal Concilio Laterano e dai metodi dell'ascetismo, dell'esercizio spirituale e del misticismo, che si sono sviluppati con un'intensità particolare dopo il XIV secolo. La riforma prima, il cattolicesimo tridentino poi, segnano una mutazione importante ed una rottura in quel che potremmo chiamare la 'tecnologia tradizionale della carne'" (103).

La nostra indagine su Della Porta prende pertanto le mosse sia dalle osservazioni del Foucault, che da quelle di Bachtin.

Ultima considerazione teorica: i concetti di sesso e di sessualità soffrono, nel linguaggio ordinario, di ipertrofia semantica: queste nozioni vengono estese a fenomeni e situazioni molto variegate che vanno dalla sfera fisio-

logica e patologica, a quella psicologica, sociale, spirituale, mistica, letteraria, e comprendono fenomeni come i rapporti interpersonali di attrazione o repulsione, il rito e il mito della seduzione e/o del corteggiamento, l'istinto erotico, ecc. Ora, ciascuna di queste pratiche sociali ha elaborato una vasta gamma di linguaggi sia di tipo linguistico che extralinguistico, fortemente codificati in stilemi e facilmente riconoscibili ad una lettura non superficiale. Per tali motivi i testi connessi alla sessualità possono essere divisi, grosso modo, in due grandi generi di discorso: uno di tipo 'scientifico' e l'altro di tipo letterario. Il primo tende ad una oggettivazione del fenomeno sessuale e mira ad organizzarsi in un linguaggio asettico, 'oggettivo', come se il corpo che possiede il sesso fosse altro da sé, o, meglio, come se il sesso non appartenesse al corpo; il secondo tende ad una letteraturizzazione del sesso e dei fenomeni connessi nella misura in cui descrive o mira ad una mimesi delle situazioni umane.

Ebbene nelle opere di Della Porta la discussione e la presentazione dei fenomeni sessuali assume sia la forma 'oggettiva' del testo 'scientifico', sia quella 'vissuta' e mimetica delle opere letterarie e teatrali.

Nel VI libro dell'*Humana Physiognomonia* così traccia l'identikit dell'innamorato:

Gl'occhi entrati in dentro e senza pianto e, come tutte le parti del corpo non caschino, solo gli occhi languiscono, i sospiri interrotti, spontanei e variamente or depressi, or alti, come vengono dalla fortuna e conditione dell'animo infermo, perciocché questa affettione in meravigliosi modi si muta, or lieta, or dogliosa, or allegra, or dimostra speranza e paura, or audacia, or timidità, che non puoi accorgersi dove inclini e principalmente in quel tempo, avviene, quando si racconta alcuna cosa dell'amata donna. (336)

Ma perché attribuire tanta importanza agli occhi? Perché l'amore, o meglio, il fascino che emette una persona, seguendo le antiche teorie, passa attraverso gli occhi. Lo sosteneva già Platone nel *Cratilo* e nel *Simposio*, ma anche tutta la tradizione medica a partire da Ippocrate e giù, attraverso gli autori ellenistici, fino alle soglie del Medioevo e del Rinascimento.

Il Della Porta, nel solco della tradizione, ma in particolare sembra tener presente Arnaldo da Villanova, il cui peso nella cultura medica medievale è stato ben evidenziato da un non recente saggio di Ciavolella (67-84), così spiega l'innamoramento: il fascino, emesso dal corpo di una persona, contagia chi lo vede "perché escono certi spiriti dagli occhi che giungono fino al cuore dell'affascinato e l'infettano tutto" (*Della Magia* 381).

L'amore, quindi, come malattia. È infatti difficile stabilire il discrimine tra la dimensione fisiologica e quella patologica dell'amore perché gli spiriti che contagiano la vittima dell'affascinazione scatenano gli umori del corpo umano in una serie di reazioni a catena di movimenti addirittura disordinati.

Ma cosa avviene e perché gli spiriti escono dagli occhi soprattutto dei ragazzi e dei giovani? Il motivo è che essi hanno sangue sottile, chiaro, caldo e dolce e, quindi, gli spiriti tendono a salire verso l'alto, ovvero verso la testa, dove trovano gli occhi i quali, essendo porosi,¹ lasciano passare queste energie come raggi che colpiscono la persona da amare:

Et io di questo ne posso far fede che trassi a me una infermità di occhi, che un amico pativa, perché l'occhio infetta l'aria e quell'aria infetta e avvelena quello che gli sta appresso e così quell'aria che sta vicino a gli occhi del riguardante e porta seco un vapor di sangue corrotto della cui contagione s'infetta l'occhio di colui che guarda. (*Della Magia* 381)

È evidente che il Della Porta, il quale ha scarse conoscenze di medicina, come risulta anche dalle altre opere (d'altronde non era medico), confonde la fisiologia e la patologia dell'occhio con il processo di innamoramento. Ma anche nel processo di innamoramento la dimensione fisiologica sconfinava con quella patologica. Il turbamento d'amore è qualcosa di contagioso perché passa dall'amante all'amata e i raggi che provengono dagli occhi dell'uno sono veleno che accende il fuoco e fa ribollire il sangue dell'altra e viceversa. In altri autori come il Du Laurens (34v) e il Ferrand (45), l'amore si insinua, invece, fino al fegato, sede della concupiscenza, e da lì riparte per arrivare al cuore. Così si spiega il rossore delle guance che denota turbamenti in presenza o in ricordo della persona amata.² Non a caso il Della Porta usa termini patologici come "putrefazione" o "bollore del sangue", "febbre continua", "veleni", ecc. per indicare l'amore che è più un fenomeno morboso che fisiologico. Ma questo sangue, frutto della trasformazione dei raggi che derivano dalla natura dell'amante, bollendo intorno al cuore, si decompone e provoca la febbre che permane fino a che questo sangue perdura nel corpo e vi rappresenta il volto dell'amante e si fissa nella memoria. E, per spiegare meglio il fenomeno del fascino, ricorre al paragone dello specchio: come respirando su uno specchio, esso si appanna,

così la moltitudine di raggi, che vien fuori dagli occhi, e che sono veicoli de' spiriti, giungendo ne gli occhi del riguardante, li passa ed arriva infin nelle parti interiori dell'uomo, cercando la sede simile a quella, onde partisse, che fu dal core, onde, ritrovato il core del riguardante, si congelano nella margine di quello e divengono sangue. Questo sangue peregrino molto vario dalla natura dell'affascinante, si putrefa con sé il restante sangue, onde è forza che colui s'infermi; e tanto è per durarvi quella contagione, quanto vi dura quella forza del sangue caldo e, perché l'affettione è nel sangue, cagiona febre continua, che mai manca perché, si fusse accesa ne gli altri umori, come nella colera o nella pituita, aria alcune pose per intervalli. [...] Se 'l fascino verrà da soverchia bellezza e da una bellissima union delle parti, se ben i raggi vengono di lontano, pur il veleno si tira per gli occhi e l'immagine del bellissimo oggetto

viene a seder nel cuor dell'innamorato, vi accende il fuoco, onde avviene che sempre boglia e, perché il delicato sangue della cosa amata va vagando su per il cuore, vi rappresenta il volto del suo padrone e riluce nel suo istesso sangue, il qual non potendo riposare nella sua propria sede, viene ad esser tirato come il sangue del ferito nella persona del feritore. (*Della Magia* 382)

La stessa situazione di innamoramento attraverso gli occhi si delinea in maniera palese ne *Gli duoi fratelli rivali* dove Don Ignazio così manifesta gli effetti del suo innamoramento al servo Simbolo:

DON IGNAZIO Ecco tramontata la sfera del mio bel sole, che sola può far sereno il mio giorno. O fenestra, è sparito il tuo pregio. O Dio, che cosa è nel cielo che sia più bella di lei, se splendori, sole, luna, stelle e tutte le bellezze del cielo son raccolte nel breve giro del suo bel volto! Ahi, che se prima ardea, or tutto avvampo: che, per non averla tanto tempo vista, i carboni erano sopiti sotto la cenere; or per la sua vista han preso vigore, m'hanno acceso ne l'anima un tal incendio che son tutto di fuoco.

SIMBOLO Poiché sete sazio della sua vista, partiamoci.

DON IGNAZIO Che sazio? Gli occhi miei, in così lungo digiuno assetati, nel convivio della sua vista se l'han bevuta di sorte che son tutto ebro d'amore. Anzi questo convito mi è paruto la mensa di Tantalo, dove quanto più bevea men sazio mi rendeva e più ingordo ne diveniva; anzi nel più bel godere è sparita via, ed io mi sento più assetato che mai; anzi mi par ch'ancor mi sieda negli occhi, e ci sento il peso della sua persona. O alta possanza di celeste bellezza! (59)

Altro esempio del fascino proveniente dal contatto visivo si trova ne *La Sorella* dove ritorna il concetto di amore come veleno, fuoco che si accende, infermità dell'animo, ecc. In questa scena il protagonista Attilio, è innamorato di Sofia e il suo innamoramento così viene notomizzato in maniera quasi puntigliosa:

ATTILIO [...] Ella nel volgermi gli occhi sopra, mi lanciò una fiamma nel cuore, che non cessò mai di serpir per tutto, fin che non fece ben l'ufficio. Io sentendomi le vene dissecate dal fuoco chiedea da bere e per rinfrescarmi e per godermi quella divinissima vista più da presso. Ma facea contrario effetto perché amore avea mischiato veleno e fuoco in quel vino che mi avvelenava ed uccideva in un tempo. Così tra vivo e morto non sapeva che mangiava o beveva o aveva: ma pareva un di quei che si sognano mangiare: ché la mia cena fu la sua bellezza. Si levò la mensa e, tutto inebriato di amore, me ne andai a dormire con speranza di riposare, pensandomi che l'infermità dell'animo fossero come quelle del corpo, che col sonno s'acchetassero. Ma il sonno fu peggio che la cena, perché l'infermità dell'animo nel giorno s'addormentino per la conversazione degli amici, ma nella quiete della notte si destano le pene e gli amorosi pensieri. Pur verso l'alba un leggiadro sogno m'occupò le luci: neanche quel sogno mi lasciava riposare perché mi rappresentava le parole e gli atti di Sofia. Parlava seco de' miei tormenti, l'abbracciava e baciava e, pensando abbracciar lei, abbracciava me stesso e le lenzuola, e finalmente tutte fur larve ed immagini del desiderato bene. (149)

Esiste un particolare tipo di persone che presenta una maggiore attitudine a innamorarsi e sono i sanguigni e i collerici soprattutto se vivono in castità perché non espellendo gli umori cattivi attraverso il rapporto sessuale, concentrano nella vista il loro desiderio represso.³

Ma se l'amante, o meglio il seduttore, viene rifiutato, allora in questo stato, che, come abbiamo visto, è già di per sé patologico, si innesca un fenomeno terribile: la bile nera, che è per sua natura o molto calda o molto fredda, prevale sugli altri umori e gli innamorati diventano malinconici. Allora diventano "magri, neri, pelosi, di vene larghe e di colore rosso infocato", hanno "occhi in fuori, labbra grosse, colore fosco perché l'umore corre alla pelle, pelosi per l'abbondanza degli escrementi, di lingua grossa e balbuzienti; astuti, avari, timidi, seditiosi e invidiosi". (*Della Magia* 384)

E, riferendo le opinioni di Sesto Pompeo e Censorino, ritiene che i ragazzi in particolare sono soggetti "a malattie flemmatiche e malinconiche" perché, arrivati alla virilità, ed emanando un cattivo odore simile a quello delle capre, per cui sono chiamati "hirquitalli", spinti "dalla libidine [...] sono duri e di corpo secco". Inoltre, anche "quei che patiscono di mal di Luna, sono malinconici" e che "la malinconia sia cagione di lunghe infermità", lo disse bene Ippocrate nel libro de *I dogmi* e in molti luoghi ne gli *Aforismi*" (*Coelestis* 213). Infatti le malattie tipiche della malinconia sono l'epilessia, la paralisi, la depressione, le fobie, l'ulcera, il furore, ecc.

Nella *Turca*, una commedia del 1606, il servo Capestro, parlando del suo padrone Eromane ad un altro servo, Forca, così si esprime sulla malinconia di origine amorosa del proprio padrone:

Veggendolo profondissimamente sospirare dall'intimo del cuore, ed oppresso da una mai più intesa malinconia, cadde in sospetto che fosse innamorato volendo investigar l'animo suo, l'andava nominando quante signore conoscevano insieme; e cadendo il ragionamento in Clarice, il volto divenne un fuoco e le membra a far straordinarii movimenti. (237)

Si calmerà solo quando potrà riuscire a portare a effetto il suo desiderio amoroso.

Al culmine della malinconia si incontra la follia, la pazzia che è il sommo grado patologico dell'amore. Ma a questa situazione l'innamorato arriva solo quando il desiderio amoroso resta inappagato. E la colpa originale è collocata sempre negli occhi. Infatti

Quel splendente mirar d'occhi costringe la cosa amata insin la pazzia; [...] Dice Apuleio: questi occhi suoi, penetrando i miei, sono discesi fino in fondo nel mio cuore e m'hanno acceso nelle midolle una grandissima fiamma. [...] Considerando l'infermità che sogliono venir per la contagione, come il prorito, la scabie, l'infiammazione de gli occhi e la peste, se 'l toccar, con la vista e con il parlare può ammazzare il vicino e infettarlo della sua infermità perché la peste amorosa, che è la magior di tutte le

pesti non può impestare i vicini e farle consumar nel fuoco? né solo basta infettar altri, ma alle volte impestano lor stessi. Si legge ne' scritti de gli antichi di Eutelida, che dalla riflessione dell'acque, de' specchi e de' fonti, vedendo l'immagine sua, rivoltò l'amore in se stesso ed ivi in se stesso si rivoltò il fascino. (*Della Magia* 385)

Allo stesso modo per ottenere il processo di disamoramento è sufficiente eliminarne le cause, ovvero non guardare, né lasciarsi guardare e, come suggeriva lo stesso Du Laurens (45v), fuggire l'ozio ("la fuite, c'est à dire le changement d'air [...] loger aux champs [...] le promener souvent, l'occuperà toute heure en quelque jeu plaisant [...] le mener à la chasse", ecc.). Insomma, distrarsi:

Rimedi contro l'amore. Molti n'imparò l'età vecchia. Se vorrai da te tor il fascino amoroso, così lo torrai: fuggi di mirarla, né far che gli occhi tuoi s'incontrino con i suoi, né s'accompagnino i tuoi guardi con i suoi, ché di qui nasce la radice, poi togli la cagione, togliendo la conversazione a poco a poco; togli l'otio, occupandoti in cose più gravi, cava fuori dal tuo corpo sangue, sudore e il seme e ogni altro escremento che con quelli scacci fuori quei spiriti che sono remasti nel suo corpo. (*Della Magia* 386)

e ripete gli stessi concetti al cap. 6 del sesto libro della *Humana Physiognomonica* (336-37).

Tale operazione va eseguita soprattutto in presenza di situazioni devianti come l'incesto, una sorta di correttivo per ristabilire l'ordine etico minacciato dalla sregolatezza del desiderio amoroso. In tal caso dovrà essere la "ragione" dell'ordine costituito a correggere la devianza e ristabilire il controllo del comportamento sociale.

Nella *Sorella*, avvenuta l'agnizione di Sofia come sorella di Attilio, ma anche sua amante e, tornata la madre, Costanza, riscattata ai turchi, tali consigli dà al figlio:

COSTANZA Figlio, l'ignoranza fa men colpevole l'errore del tuo non fallo, guardati per l'avvenire non abusar la conversazione e amor di tua sorella, amala di puro e sincero amore. Se la tocchi, toccala come sorella; se l'abbracci, abbracciala come sorella, ché abbracciandola altrimenti, abbracciaresti la tua infamia e vitupero.

ATTILIO O madre, come può esser questo? che ricordandomi de quei primi fiori colti della sua bellezza, de passati piaceri che ho gustati nella sua conversazione, delle godute bellezze e de' posseduti tesori delle sue grazie, che non cerchi spenger quelli ardenti ed infocati effetti di amore nel godimento della sua persona?

COSTANZA Avézzati a poco a poco a non mirarla, perché dalla vista dell'amata persona cresce la fiamma nell'intime midolle. Vézzati a non parlarle, perché le parole son via alla concupiscenza. Fuggi quanto puoi di trovarti da solo a solo con ella, accioché l'occasione non susciti l'uso, e ti conduca a qualche reo biasmevol fine. Allontanati da lei per qualche tempo, perché la lontananza degli occhi genera la lontananza dal cuore, e con generosa pazienza sopporta lo sforzo della tua inchinazione.

ATTILIO Ahi, che non per cangiar loco si cangia il core, e se il luogo disunisce, amore unisce i cuori. E queste cose son facili persuadere, ma impossibile ad essequirsi.

COSTANZA Lascia pensieri così sensuali e desideri così brutti, e lasciatevi governare dal freno della ragione.

ATTILIO Pazzo è chi stima ch'uno innamorato possa reggersi da freno di ragione, perché l'animo è in tutto offuscato dall'amorose passioni.

COSTANZA Trovatevi un'altra sposa od innamorata più bella.

ATTILIO Amor non vuol cambio. O Cleria, in un medesimo tempo racquisti e ti perdo. Ritenerte non lece, ricusarti non posso; acquisto una sorella, perdo una sposa; e tu medesimamente acquisti un fratello, ma perdi un amante. O gran mutazione de' nostri desiderii! (204)

Ma chi è il lussurioso? Come gli animali lussuriosi, per antonomasia, sono la capra, il maiale, il cervo, l'asino e la scimmia, così il lussurioso, che ne ha assunto i caratteri, è una persona intemperante al tatto ed è sanguigno. Ma il suo sangue è "mescolato co 'l vento della malinconia". Il lussurioso, d'altra parte, è facilmente identificabile perché è di "color bianco, peloso", ha "capelli dritti", grassi e neri, oppure è addirittura calvo. Ha inoltre ciglia lunghe, orecchie piccole, naso incavato, fronte rotonda, mani pelose, ossa delle cosce piccole, cosce, fianchi e femori più pelosi che altrove, unghie molto rotonde; è di volto ilare ed ha occhi splendidi, verdi o neri, molto vivaci. La donna lussuriosa, come ha notato sul corpo di alcune prostitute, è invece, pallida o bruna, gracile e magra, ed ha una statura dritta; ha mammelle piccole, piene e sode, ed è pelosa nelle ascelle e sul pube, mentre sul mento si vedono peli grossi e irti. I capelli poi sono crespi e corti, la voce è sottile e alta ed è salace e petulante. E inoltre superba, ebbra e crudele, ed ha scarsa mestruazione e, quando partorisce, ha poco latte. Esempi di donne lussuose sono Messalina, moglie di Claudio, e Faustina, moglie di Marco Aurelio (*Della Fisonomia* 307-8).

E nel quarto libro della *Fisonomia* (242-46) a proposito degli uomini pelosi, dice che sono dominati dalla libidine. Il motivo è che l'eccessivo calore del corpo maschile produce anche un'abbondante secrezione di umori che favorisce la crescita dei peli e questo avviene in particolare in primavera quando la natura è calda e umida. Ed esemplifica, riferendo un'opinione di Plinio, che le lepri, che sono notoriamente feconde, sono, a suo dire, anche le più villose degli animali. E Caligola, nonostante fosse semicalvo, fu, però, peloso altrove e per tali motivi ebbe una sfrenata vita sessuale.

Ma come si spiega che le donne e gli evirati sono privi di peli? Le cause sono molteplici: in primo luogo gli evirati e le donne sono per natura freddi e, in secondo luogo, hanno sulla pelle pori molto più larghi di quelli maschili per cui l'umidità del corpo fuoriesce più facilmente. Tuttavia esistono in natura, sebbene raramente, donne pelose che sono per natura molto lascive per-

ché possiedono “abbondanza di escrementi e di seme” che generalmente indica una patologia amenorrea (*Della Fisionomia* 246).

Il Della Porta mantiene in questo modo un fortissimo legame con la tradizione sia scientifica che antropica. Diventa interessante notare come l'archetipo antropologico de *La bella e la bestia*, possieda gli stessi requisiti. Nell'immaginario collettivo, infatti, la bestia è raffigurata enorme, brutale, sessualmente ben dotata e pelosa; la bella, al contrario, piccola, fragile, dolce, delicata, pudica e senza peli.

Una volta descritto l'ombelico e misurata la distanza tra il pube e la parte inferiore del petto, se il rapporto è equidistante, allora vuol dire che la persona è equilibrata; ma se la distanza tra l'ombelico e il pube è inferiore questo denota nella persona una predisposizione alla lussuria perché l'ombelico è esso stesso la sede della lussuria (*Della Fisionomia* 165-66).

Tutto il cap. 40 del secondo libro è dedicato interamente alla descrizione degli organi sessuali. Questo è l'unico capitolo che ha una brevissima premessa: l'autore aveva intenzione di autocensurarsi (ma potrebbe anche avere invocato il topos della *recusatio*) su questo argomento per non offendere le caste orecchie di qualche pio lettore, ma solo esigenze di completezza lo hanno costretto a descrivere anche questa parte del corpo (158).⁴

E non a caso vengono definite, come del resto è topico, *pudenda*, ovvero, “parti vergognose”. Dapprima descrive il pube: un pube grande è indice di forza e si addice all'uomo; al contrario, quello piccolo e morbido è tipico della donna. Inoltre solo se è molto peloso indica fecondità e lussuria. Un pene grande e duro mostra stupidità perché assomiglia all'asino che tra gli animali è quello che supera tutti.⁵ Così pure se il pene volge a sinistra, il detentore sarà certamente padre di figli maschi perché il seme fecondando la parte destra dell'utero, produrrà un feto maschile e la donna partorirà un figlio maschio. Tale affermazione ripetuta nelle edizioni precedenti viene corretta solo in quella del 1611: “Il che è sperimentato falso” (166). Chi possiede testicoli piccoli, sarà cattivo, ma chi li possiede grandi, è, invece, forte.

Nell'indice della *Taumatologia*, consegnato in anteprima ai censori romani del Santo Ufficio e mai interamente pubblicato⁶ l'introduzione al libro quarto (*Liber medicus*) recita:

Qui non scrivo rimedij degli altri medici, ma quelli soli provati di mia mano, anzi nel mio stesso corpo, perché essendomi stato dato da Dio un corpo debbole e sottoposto a diversissime infermitadi mi sono affaticato altri inventargli a me stesso e ringratiatione Iddio, che mi habbi dato occasioni di farne prova sulla mia stessa persona. (Muraro 190)

E il libro prevede i seguenti capitoli: “Al far crescere la verga a quella lunghezza e larghezza che si vuole, rimedio da me trovato che resta così per

tutta la vita e si erige con quella agevolezza che faceva del piccino"; "All'erettione della verga che stia quanto si vuole, senza lesion del corpo per gli impotenti e vecchi" (Muraro 191).

Per le donne, poi, una vulva larga indica una insaziabilità sessuale, e, quindi, la detentrica è ninfomane e loquace.⁷

D'altra parte, come ricorda Davis, la credenza popolare riteneva che "l'utero, simile ad un animale affamato, quando non venga copiosamente nutrito dai rapporti sessuali, dalla procreazione, rischia di vagare per il corpo dominando la parola e sensi [...]. Anche l'uomo patirebbe la ritenzione dei fluidi sessuali, se non disponesse (come fece notare il dottor Rabelais) di ingegno e volontà per temperare i bollenti ardori mediante il lavoro, il vino e lo studio; la donna invece si riduce all'isteria" (175).

Ma questi problemi, come il piacere sessuale, l'anatomia femminile o, come vedremo, la determinazione del sesso del feto, in realtà erano già stati sviluppati, sulla scorta delle nozioni fornite da indiscutibili *auctoritates* quali Ippocrate e Galeno e, nel Medioevo, dalle *Etimologiae* di Isidoro di Siviglia, dall'*Anatomia Magistri Nicolai Physici*, dalle traduzioni di Costantino l'Africano o dal commento di Alberto Magno al *De animalibus* di Aristotele, ma anche da osservazioni dirette come riferisce l'*Anatomia* di Mondino de' Luzzi del 1316, o dai consigli di medici come Magnino e Giovanni di Gaddesden (Thomasset 68-80). Altre opere del '500 come, ad esempio, il trattato di anatomia di Andrea Vesalio del 1543, il trattato di ginecologia di Giovanni Mariniello di Modena del 1563 o di Geronimo Mercurio del 1596 affrontano le stesse questioni con altrettanta chiarezza e duttilità. E forse anche maggiore dei testi medievali.

Anche la topografia dei nei, che si manifestano là dove si concentra una maggiore focosità e sono in corrispondenza tra di loro, può indicare la potenza sessuale della persona: un neo sul naso dell'uomo indica che ne possiede altri sul petto, sul pube e sul pene che sono zone erogene per elezione e ciò indica una prepotente sessualità. Lo stesso criterio vale per la donna se presenta un neo sulle labbra (*Coelestis* 151).

L'argomento della predeterminazione del sesso del feto, problema che gode, ancora oggi, di una larga popolarità, e su cui si appuntano molte ricerche scientifiche, così veniva affrontato dal nostro autore, il quale, passa prima in rassegna le opinioni degli antichi: Empedocle sostiene che i maschi sono generati dal calore, mentre le femmine dal freddo. Per Parmenide i maschi nascono a "settentrione perché sono più densi e più sodi, al meriggio le femmine, come sono cose più deboli e più aperte" (101). Anassagora e Parmenide dicono, invece, che se il seme esce dal testicolo destro dell'uomo e va nella parte destra della donna, nasce maschio. Ippocrate, poi, afferma che se prevale il seme maschile, sarà maschio. Tutti i medici asseriscono che la destra è caldissima, e quindi se il seme andrà a destra, sarà maschio. E questo avviene anche nelle scrofe: se si apre una scrofa pregna a destra si vedranno i feti

maschi. Ma il Della Porta appoggia la tesi che se si vuole figli maschi, bisogna legare il testicolo sinistro, il destro, invece, se femmine come testimonia Columella, Africano e Didimo (*Della Magia* 101-2).

Ma cosa rende gli uomini e le donne feconde? È l'uso della salvia e del sale:

Gli Egittii dicevano che la salvia era cosa eccellentissima per far concepere. [...] Il sale molto ancor giova alla genitura perché non solamente sollecita Venere, ma fa gli uomini fecondi. Gli Egittii co 'l sale e le cose salse fanno i lor cani pigri al coito, che divenghino lascivi. E segno ancora di gran fecondità, che nelle navi, che vanno per lo mare, secondo il testimonio di Plutarco, fa i sorici tanto lussuriosi e fecondi che generano lunghissima prole, anzi dicono che le sorici femine, senza altrimenti meschiarsi con i maschi concepono co 'l levar solo del sale, e le donne che mangiano continuamente il sale e le cose salate, sono lussuriosissime e notarsi fecondità. (*Della Magia* 367)

E in caso di amenorrea, invece, questa è la ricetta:

Quando sono mancati i mestruai, piglia un uovo fresco, cuocilo e meschiavi dentro un acino di moschio quanto un grano di frumento e quando la donna va a dormire se lo beva. La mattina ponga in una pignata a buglire fave vecchie di almeno cinque anni e buglino fin che crepino; poi sorgendo la donna dal letto riceva quel fumo, come un embottatoio, ne' luoghi della natura per spatio di una ora e dopo, bevutosi due uova fresche, ritorni nel letto e, con panni di lino riscaldati, si affinghi il bagnato e si tranquillizzi co 'l suo marito e si riposi in quella parte dove ha ricevuto il seme. Dopo pigli due bianchi di uova, con bolo armento e sangue di drago mescolati, e ne bagni stoppa di lini e ne faccia empiastro alle reni e perché se ne suole cadere, si accomodi una fascia e li tolga la libertà di cadersene, poi s'alzi dal letto e quando la sera va a dormire, rimuovi il medesimo empiastro. E quando vuole cominciare a dormire, mastichi un poco di gengevo e se lo rivolga per la bocca facendo il medesimo per nove giorni. (*Della Magia* 368)

Ed insegna anche la pratica di come "le donne partoriscono bei figliuoli" (99). Il rito è molto semplice e deve essere mutuato dalle pratiche dei nobili che hanno nelle loro case bellissime immagini o statue di Cupido, Adone e Ganimede. I nobili hanno figli belli perché le loro mogli quando fanno l'amore guardano queste bellissime statue; anzi è opportuno che le donne "le gagliardissime imaginationi se le fissassero ben nell'anima e poi essendo gravidie pur andassero imaginandosi quelle pitture; così quei già concepiti, riteneranno quelle immagini le quali avevano sempre immaginate" come riferisce lo stesso Oppiano (*Della Magia* 100).

Ma il richiamo sessuale, soprattutto femminile, è affidato all'uso dei cosmetici che, come ricorda anche Ovidio nei *Medicamina faciei*, devono rendere le donne più attraenti, affascinanti e trasformare le brutte in belle. E anche in questo caso il potere censorio rende palpabile la propria presenza. Il Della Porta avverte la necessità di giustificare i contenuti di un in-

tero libro, il nono, "il quale insegna i belletti delle donne" (387) con parole non di circostanza.

È necessario, dice, dopo un libro dedicato alla medicina, l'ottavo, che si parli di un argomento paramedico, ovvero della cosmesi che, al contrario di quanto sosteneva Ovidio,⁸ non deve indurre alla vanità, alla frivolezza e alla fatuità, ma solo aiutare la natura, creata da Dio, ad esaltare la sessualità nell'alveo della legalità matrimoniale e non ad abbandonarsi alle sregolatezze dell'adulterio. In tal modo è fatta la pace con le autorità e il volume può ottenere l'*imprimatur*, anche se solo in seguito le autorità si accorgono della pericolosità per il "popolo cristiano" di queste pagine.

I belletti e gli ornamenti vengono insegnati non per indurre alla vanità e ai

disonesti piaceri, ma che Idio, autor dell'universo, ha dato alla natura delle cose, che tutte avessero in sé perpetuità, creò il maschio e la femina, acciòché con feconda generatione non avesse giamai a mancar la spetie e che il maschio fusse chiamato all'atto della generatione, allettato da questa bellezza, e creò la donna molle, delicata e bella, acciòché allettato da questa, quasi costretto, fussi sollecitato. Noi, dunque, acciòché la moglie piacesse al suo marito, né, offesi dalla loro bruttezza, andassero ad infestare e macchiare gli altrui letti, abbiamo avuto pensiero di provvedere alle donne, come il ruffianesimo della bellezza e allettamento de' colori, se fussero nere, ruvide, macchiate e brutte, e se vergognassero della loro bruttezza, diventassero bianche, lisce, bionde e bellissime. (*Della Magia* 387)

Segue un lungo libro dai capitoli molto curiosi e allettanti (387-429). Ne citerò alcuni: come i capelli possano diventar biondi, rossi o neri; far cadere i capelli o far nascere i peli; "come i peli si faccino crespi" o come rendere le ciglie belle e tingere le sovraciglia, "mutar il color degli occhi" e come far diventare la faccia bianca. E, inoltre, "come le donne debbano ben purificarsi su la faccia acciòché possano ricevere i belletti", "come si facci la carne del volto mollecina" e il volto risplendere come argento o "come si facci il liquor del talco per i belletti delle donne". Insegna anche il modo di "far la cerussa per il volto" o "imbianchire il molto rossor della faccia"; "della faccia bruciata dal sole, come diventi bianca"; oppure far sparire dalla faccia le cosiddette macchie di sole; "come possiamo tor le lentigini" ed eliminare le "volatiche", ovvero porri, calli ecc.; come fare il *lifting* al viso per eliminare le rughe dalla faccia. Suggerisce anche "rimedi da polir i denti" e "prohibir le mammelle, che non crescano" e "come si faccino le mani bianche" e "si possa tor via la puzza dell'ali", ovvero, dalle ascelle. E, infine, una pratica piuttosto curiosa: "come possiamo la parte della natura rilassata per lo parto, che si restringa" o "far ch'una c'abbi partorito, paia vergine" dove viene raccomandata, oltre a inserire nella vagina sangue di gallina o di colombo che, nell'aspetto, a contatto con l'umidità vaginale, è molto simile al sangue umano, la pratica di far eseguire ad una sanguisuga due morsi ad una mede-

sima altezza all'interno della vulva e poi congiungere le ferite, in modo che si formi un'unica crosta che si laceri al successivo rapporto.

Il libro assume un grosso interesse dal punto di vista antropologico e culturale da cui si può facilmente dedurre l'ideale estetico femminile: ovvero, le donne devono avere la fronte alta, i capelli biondi, rossi o neri e, possibilmente, crespi, chiaro il colore del volto, la pelle deve essere pura da ogni macchia o lentiggine come del resto risulta anche dalle opere figurative dell'epoca. Basti pensare alle opere del Caravaggio, di Mattia Preti, di Fasano, di Massimo Stanzione, di Francesco Guarino, di De Ribera (a tal proposito ricordo un quadro che fa eccezione: il ritratto dello stesso De Ribera: "La donna barbata"⁹ ovvero Maddalena Ventura con suo marito) ecc.

E inoltre non è accettata l'abbronzatura del volto che solo nel XX secolo diventa sinonimo di benessere, per cui si cerca di render il volto bianco o carnicino; e, per ottenere tale risultato, esso viene cosparso di talco come avverrà ancora per molti anni fino alla fine del sec. XVIII.

Ma affronta anche questioni patologiche come la malattia tropicale del secolo che giunge in Europa in seguito alle scoperte del Nuovo Mondo: il "mal francese" (369), ovvero, la sifilide. E descrive anche la ricetta come guarire la podagra o la gotta (368), come contrastare "veneni eccellentissimi" (370-72) o come prevenire e guarire dalla peste (373), come curare ferite e piaghe (375) e, infine, come confezionare un "mirabile unguento da sanar ogni sorte d'infermità" (378).

Nelle opere scientifiche dunque sembra prevalere l'immagine lussuosa e vorace della donna, dai desideri inappagabili e dagli appetiti inesauribili, in bilico tra la paura dell'ignoto che incute un corpo femminile e la volontà di un suo svelamento; più varia e ricercatamente variegata invece è la figura della donna nelle commedie dove la determinazione caratteriale è diversificata sulla gamma dei ruoli sociali.

Spesso la serva è lasciva, vorace, sfacciata, impudente e riproduce in qualche modo la donna rappresentata nelle opere scientifiche; in altri casi, specialmente se si tratta della rappresentante di un elevato ceto sociale, è offerta come splendido esempio di onestà e castità secondo un modello che oscilla tra il convenzionale letterario di ascendenza petrarchesca e la morale dominante; essa è la donna perfetta: ubbidiente al marito, modesta, fedele, coraggiosa, prudente, timida, buona, virtuosa, paziente. Tale tipo di donna trova la sua massima espressione, non a caso, nella Penelope dell'omonima tragicommedia, pubblicata a Napoli nel 1591.

Nel Proemio alla *Penelope*, così si esprime:

Qui non di gloriosi capitani
vedrete i vanti, o vecchi avari e sciocchi;
non isfacciate meretrici o ingordi

ruffiani o affamati parasiti;
 non servi astuti, fraudolenti e iniqui,
 non giovani oziosi, innamorati;
 ma un pudico e sviscerato amore
 di Penelope casta al suo marito,
 un'immutabil fede, un cor sincero,
 un candor d'inviolata castitade,
 onde imparar potran tutte le donne
 quali esser denno verso i lor mariti.
 Qui si vede il castigo di coloro
 che, contro le divine e umane leggi,
 tendono insidie a' maritali letti,
 e di quei servi ladri, empi e rubelli. (46-61)

e quando Ulisse e Penelope si trovano da soli, dopo la strage dei Proci, si scambiano queste parole:

PENELOPE

Onnipotente Idio, non far che viva
 senza 'l mio caro Ulisse. Come un solo
 amor ne giunse e una fé ci strinse,
 com'ebbi sempre teco il cor congiunto,
 così insieme rapiscane una morte,
 ed insieme un sepolcro alfin ne chiuda.
 Non consentir ch'io sopravviva, e poi
 per seguirlo a me stessa io toglia il giorno.

ULISSE

Io ti chiedo, o diletta e cara sposa,
 del profondo del cor perduono e pietà
 [...]
 Conosciuto sempre ho ché de le mogli
 tu sei tutta la gloria, il lume e 'l vanto.
 Ed un candor immacolato e puro,
 verso me, de l'amor, de la tua fede,
 quanto di bello e d'eccellenza il mondo
 ebbe mai, si trovò solo in te stessa;
 e fu sempre fra noi solo una fede,
 un amor solo, una indivisa mente [...] (454-485 e 499-506)

Anche nella *Tabernaria* ritorna il modello petrarchesco. Giacomino, innamorato di Altília, così la descrive:

Ella ave oro nei capelli, zafiri negli occhi, rubini nelle labra e perle ne' denti. Qual miniera produsse mai così fin oro e sì ricche gioie? O me sopra tutti gli uomini felicissimo, s'io possedessi un tal tesoro; (251)

e in una lettera della stessa Altilia, ella, cosciente della propria bellezza e fascino, scrive:

Se la mia bellezza v'ha spinto ad amarvi non per questo io debba amarvi ... e tanto è amare alcuno contra la sua volontà e contro il tenor del cielo, quanto caminar per un mar periglioso con venti contrarii, senza sarte e senza vele, perché alfin doppo varie tempeste si truovi sommerso in un golfo di pene e de suoi sproporzionati desiderii. (255)

Non mancano nemmeno i motivi antipetrarchisti secondo il modello del Berni¹⁰ dove il vedovo e vecchio Argentoro nella *Turca* così descrive la moglie morta:

Non si può dir tanto peggio, peggio che non sia mille volte più. Ella aveva una fischionomia piuttosto di vacca che di donna; ma era asciutta, che pareva il ritratto della peste della carestia: gli occhi guerci, spaventosi, usciti fuori, che mirando te pareva che mirasse altrove; il naso tanto lungo che volendo uscir fuori, la punta era già in piazza e la persona ancora in casa; il mostaccio di babuino, la carne dura e nera come storno. Quando caminava per le strade, era la civetta de' putti. E quando, doppo le fatiche del giorno, veniva a casa per riposarmi, allora cominciavano i guai, che ponendo la lingua involta, straccava le orecchie, ed erano tante le bave che colavano dalla bocca, ch'era bisogno porle il bavaruolo, con si fa a' putti; senza l'ingiurie, le bestemmie ed i visi torti, talché la tavola mi era il mortorio. Quando veniva a colcarsi, le pannelle erano tant'alte che, lasciandole sotto 'l letto, la me restava, di legno, e l'altra metà, di carne, veniva in letto. Non eravamo mai così soli che la discordia non vi fosse in mezzo. Per dirvela in somma, era civetta in piazza, cicala in casa ed una cimese in letto, che attaccandosene una con il dietro non le mancava altro per esser diavolo. (247)

Alla figura di Penelope, fedele a tutti i costi al marito, si contrappone la motivazione con cui il servo Leccardo ne *Gli duoi fratelli rivali* consola il padrone, don Flaminio, dopo averlo informato che la donna, di cui è innamorato, è sposata. Ma questa condizione non gli deve impedire di fare l'amore, anzi:

Come il marito scassa la porta la prima volta, ella resta aperta per sempre; e ben sapete che le donne la custodiscono insino a quel punto: poi ci ponno passar quanti vogliono, ché non si conosce né vi si fa danno. Ecco, la goderate ed io non sarò il malvenuto. (71)

Una maggiore sensualità traspare da un altro brano della stessa commedia, dove la serva Chiaretta, in un frizzante duetto con il servo Leccardo, che merita di essere letto, viene paragonata con allusiva carnalità ad alcuni cibi e animali, non senza una nota polemica tra serve e padrone, tra donne imbellettate e truccate e bellezze naturali:

CHIARETTA Ho tanta allegrezza che Carizia, la mia padrona, sia maritata che pare ch'ancora io sia a parte delle sue dolcezze.

LECCARDO Maggior dolcezza aresti, se gustassi quello che gustarà ella quando staranno abbracciati insieme.

CHIARETTA E se fusse a quei piaceri, ne gusterei ancor io com'ella. Che pensi che non sia di carne e d'ossa come lei? o le membra mie non siano fatte come le sue?

LECCARDO Ci è qua uomo che ti farà gustare le medesime dolcezze.

CHIARETTA Sei tu forse quello?

LECCARDO Così Dio m'aiuti.

CHIARETTA Tengo per fermo che non ti aiuterà; ché tu hai più a caro un bicchier di vino che quante donne son al mondo.

LECCARDO Dici il vero, ma tu sei tanto graziosa che faresti innamorar i sassi.

CHIARETTA S'io facessi innamorar i sassi, starei sicura che farei innamorar te, che sei peggio d'un sasso.

LECCARDO Son risoluto esser tuo innamorato.

CHIARETTA Che ti ho ciera di vitella o di porca, che ti vòl innamorar di me?

LECCARDO T'apponesti. Hai certi labruzzi scarlatini come un prosciutto, una bocchina uscita in fuori com'un porchetto, gli occhi lucenti come una capra, le poppe grosse e ritonde come un cappone impastato: in somma non hai cosa che non mi muova l'appetito. Ebbe torto la natura a non farti una capra.

CHIARETTA E tu che vòl esser mio marito, un becco.

LECCARDO E quando starò abbracciato con te, mi parrà di gustare il sapor di tutti quest'animali, o mia vacca, o mio porchetto, o mia agnella, o mia capra!

CHIARETTA Starò dunque mal appresso te, che non mi mangi. Ma arei caro darti martello.

LECCARDO Sei più atta a riceverlo che a darlo. [...]

CHIARETTA Altro che tovglia bianca ci vuol a tavola, altro che vesti ci vuole a far bella una donna! Gli innamorati non amano le vesti ma quello che sta sotto le vesti. Bisogna aver buone carni, sode, grasse, lisce, come abbiamo noi fantesche che sempre fatichiamo; le gentildonne, che sempre stanno a spasso, l'hanno così flaccide e molli che paiono vessiche sgonfiate.

LECCARDO Mi piace quanto dici.

CHIARETTA E le lor faccie son tanto imbellettate che paiono maschere; e portano talvolta sul volto una bottega intiera di biacche, di solimati, di litargiri, di verzini ed altre porcherie. Oibò, se le vedessi la mattina quando s'alzano da letto, diresti altrimenti. Ma noi misere e poverelle abbiamo carestia d'acqua per lavarci la faccia: triste noi se non ci aiutasse la natura! (87-88)

Nel dialogo tra Martebellonio e Chiaretta della stessa commedia il linguaggio erotico diventa così fortemente allusivo che rasenta addirittura la volgarità nel riprendere l'antico e collaudato tema della voracità femminile, tema che, in maniera simile, ricorre anche nel *Corbaccio*¹¹ di Boccaccio:

MARTEBELLONIO Or mira che bizzari incontri vengon al mio fantastico cervello, che pensando far correre un poco il mio cane dietro una bella fiera, s'è incontrato con una pessima fiera.

CHIARETTA Buon can per certo, che, per aver avuto tutta notte la caccia tra' piedi, è stato sì sonnacchioso che non ha voluto mai alzar la testa né indrizzarsi alla via per seguirla.

MARTEBELLONIO Il mio can ha più cervello che non ho io che conosce all'odor la fiera, che né per struzzicarlo né sferzarlo si volse mai spinger innanzi.

CHIARETTA Và e fà altre arti, che di caccia di donne tu non te n'intendi.

MARTEBELLONIO Troppo gran bocca avevi tu aperta, chearesti inghiottito il cane ed il padrone intiero intiero.

CHIARETTA Non bisognava altrimenti, avendo a combatter con can debole di schiena.

MARTEBELLONIO Io non so punger così con la spada come tu pungi con la lingua; ma ti scampa che sei ignobil femminella, che vorrei con una stoccata passarti da un canto all'altro.

CHIARETTA Non temo le tue stoccate, che la tua spada si piega in punta.

MARTEBELLONIO O Dio, se non temessi che, cavando la spada fuori, la furia dell'aria conquassata movesse qualche tempesta vorrei che la provassi! (105-6)

Non manca il tema della misoginia dove è spezzato il rapporto bellezza/bontà della donna a favore del binomio oppositivo bellezza/perfidia e cattiveria, che, a sua volta, è, insieme alla volubilità, mezzo e strumento di seduzione, come del resto sostiene anche il Poliziano delle *Stanze*,¹² e il *Principe* di Machiavelli a proposito della volubilità della fortuna.¹³ Ne *La sorella* uno dei personaggi, Erotico, dice:

Ahi che la tigre non è così fiera, e non è fera tant'efferata come la donna bella; ed una bella si dee fuggir com'una fera. Voi volete farmi ammazzare? [...] Misero me, che sdegno è questo? Ché donna sdegnata è peggio che tigre. Dubito che alcun non l'abbidato qualche falsa informazione di me, e me le abbi figurato per disleale e discortese. O forse che le donne sono volubili, e come la luna fa una volta il mese, elle si voltano cinquanta volte il giorno. O forse che quando la luna è scema di lume, a lor le si scema il cervello? Sono come fanciulli, che vogliono e non vogliono, e non san star in un proposito, o sono mobili come il vento: e chi s'impregna di vento, partorisce aria. O perché sono vogliose e desiderano sempre cose nuove. O forse è lor costume peculiare di dar sempre dispiaceri e tormenti a coloro da quali si conoscono essere amate e riverite. Né si contentano della signoria de nostri corpi, non sono tiranne dell'anima ancora, e vogliono che commettiamo idolatria in amar loro, come si fussero dee. E quando il diavolo per lor mezo fece peccar l'uomo, ci lasciò quella maladetta diabolica ambizione d'esser adorate come lui; né lasciano di tormentarci mai, se non vedono che sono adorate. O maladetti piaceri che si gustano in amore, che se pur alcun se ne gusta, vien sempre mescolato con la paura di aver a finir fra poco tempo; anzi, quanto più ti vedi amar fuor di misura, più certo presaggio d'aver più tosto a finire. E la fortuna, per esser femina, è sempre instabile ed inconstante [...]. (213-14)

Altra allusione alla impotenza senile e alla vogliosità delle ragazze è contenuta nel seguente brano de *La Turca*:

FORCA Le spose novelle voglion piuttosto carne che pane: tutte le bocche sono sorelle e ciascheduna vuol suo cibo.

ARGENTORO La farò star sempre con la borsa piena.

FORCA Di piccioli e di doppioni.

ARGENTORO In abbondanza sempre.

FORCA Un cornucopia.

ARGENTORO Le darò collane, maniglie, corone, pendenti.

FORCA Questi sì che le donarete. e se non son pendenti non vogliono, che vi giongono insino a ginocchi.

ARGENTORO La farò imparar di musica.

FORCA Ella vorrà cantar per b duro, voi la farete cantar per molle. (245)

L'ultimo brano di questa breve e significativa, anche se incompleta, carellata è tratto da *Il Moro* dove il pedante Amusio, innamorato della serva Balia, finge di ignorarla con una ben celata misoginia, ma in realtà, approfittando del suo sapere, le fa una corte spietata:

AMUSIO Io son grammatico, e grammatica dicitur *apò tù gramma quod literam significat latine*. Come vuoi tu che non sappi lettere?

BALIA Che forse le lettere si portano scolpite in fronte con le monete, che voglia conoscere se tu sei letterato!

AMUSIO Sei ben tu una strigimaga dominercula, forbipatine, volgiverua, coa et vere (indeclinabile) lenocinofera, aquigerula puteana.

BALIA Puttana io? Mentì per la gola. Sei ben tu un ruffiano. Puttana fu tua madre e tua sorella.

AMUSIO Puteus - putei, secundae declinationis, vuol dire il pozzo. Il suo derivativo (è) puteanus, puteana, puteanum, che vuol dir uomo, femina e cosa di pozzo; e da qua viene un bel problema: perché la donna si chiama puttana?

BALIA Che so che ti dica?

AMUSIO Te l'insegnarò se mi dai un par di crepide.

BALIA Crepar ti possa il core.

AMUSIO Si dice puttana perché li pute la tana.

BALIA Perché odora a te quello di che tu puzzi vivo. E se non mi vergognassi pormi con un mulattiero tuo pari, porrei le mani in codesta tua barbaccia e ne strapperei quanti peli vi fossero.

AMUSIO Le tue mani profane alla mia barba? Io mulattieri? Or chi può contenersi dentro i cancelli della modestia da sì mordace e contumelioso eloquio? Oh, che avessi un ferro ancipite per iugularli! Furor arma ministrat

BALIA Questa minestra non so come ti piacerà.

AMUSIO Ah, femina, generatio pessima et adultera: o genus invisum toto orbe terrarum, o genus diabolicum, nauseabundus non sine quare extat quella saluberrima sentenza di Catone: "Meretrices fuge, siste gradum, non protrahere". (474)

Nella scena seguente compare il Governatore, una sorta di giudice, il quale così interroga Balia:

GOVERNATORE [...] Che dite, donna da bene?

AMUSIO Questa, donna da bene! Proh Deum, idest Deorum atque hominum fidem!

BALIA Questo imbrocchio...

AMUSIO Egon? Abstemius.

BALIA Mirate che bestemmia. Passando io per qua, non si è vergognato pormi le mani nel petto e dirme alcune parole disoneste; e cercava tirarmi in questa camera terrena...

GOVERNATORE Stava fresco io in aspettar il corvo, che stava intorno la carogna.

AMUSIO Negatur hoc. Falsifera, mendacifera, loquacula, come sine verecundia et erubescencia, dici questo?

BALIA Se non ti sei vergognato tu di farlo, perché mi debbo vergognar io di dirlo?

AMUSIO Se non, hercle, non, per lo dio Ercole, non, aedepol, mediusfidius: ita me Mercurius amet, che io aborrisco ed abomino più questo genere putrido muliebre che la morte. Io me ne vò fuggire nell'isola Antomaco, dove né gli animali vi nascono femine. Ho sempre aborrito quella infernal voragine, quella senza misura e senza fondo della naturaccia loro, quello antro di Polifemo, quello antro scironio, quello antrum horrendum, ingens quella speluncam... Dido et dux troianus... Vorrei che tutte donne avessero un collo, che, obtruncando quel capite, si esterminasse il seme loro. Femina? apage a me mille pertiche, mille leuce, mille parafranghe. (475)

Il brano prosegue sullo stesso stile frizzante fino a che Amusio conclude con una considerazione sul proprio valore di letterato o sedicente tale: "Me ne vendicherò bene con la penna, che taglia più della spada e fa ferite mortali e immedicabili" (476).

Nella commedia di Della Porta la figura del pedante è sempre ritagliata con molta ironia e petulanza, tuttavia gli viene riconosciuto, anche se solo in maniera allusiva, il ruolo di poter giocare con la lingua e permettersi giochi di parole non consentiti ad altri.

In conclusione, la maggior parte di questi testi nega alle donne ogni principio elementare di diritto alla libertà e all'uguaglianza e, quindi, qualsiasi diritto all'amore. Nella famiglia è il padre a controllare e regolare la sessualità femminile: la donna dipende completamente dall'autorità paterna sia nella scelta del marito che dell'amore. Il padre (o il tutore come nella *Tabernaria*) quindi diventa inconsapevolmente, a tutti i livelli sociali, il migliore alleato del potere ecclesiastico e dello Stato. Tuttavia, a differenza di tanti autori contemporanei, in Della Porta il corpo femminile non è tanto luogo di peccato, quanto, spesso, luogo di piacere.

Il doppio livello del linguaggio amoroso, letterariamente convenzionale da un lato e popolaresco dall'altro, dove sono stati riconosciuti, nel linguaggio talvolta volgare, talvolta osceno dei servi e della gente di basso livello sociale, le tecniche ridicolizzanti della commedia classica o plautina, come del resto aveva teorizzato lo stesso Della Porta,¹⁴ in verità, va rivisitato anche nel senso di un ribaltamento dei valori sociali dominanti.

Ovvero nel discorso letterario il linguaggio erotico e osceno se da un lato tende ad un "far sapere" divulgativo e non "scientifico" la fisiologia e la patologia del corpo maschile e femminile, la cura di alcune malattie e le pratiche del rapporto erotico, dall'altro diventa anche un mezzo per contrastare le direttive della rigida morale posttridentina come unico strumento per ridicolizzare ciò che il potere tendeva a tutti i costi a sacralizzare, come, ad esempio, il rapporto sessuale all'interno dell'ordine costituito del matrimonio, anche se esso è celebrato tra un vecchio impotente e una giovane sposa vogliosa. Tuttavia il Della Porta, uomo di grande erudizione, gode di una enorme familiarità con gli autori classici e il ricorso ai *prisca auctores* in qualche modo gli permette di ritagliarsi una nicchia culturale che gli consente di poter giocare impunemente su un collaudato repertorio di battute oscene al riparo del greve e arcigno censore del Santo Uffizio.

Istituto Universitario "S. Orsola Benincasa", Napoli

NOTE

- 1 Gli "spinti che da loro procedono, per nascere quelli dal più puro sangue del cuore e, perché sono leggeri, giungono alla più alta parte del corpo e vengono fuori poco dagli occhi e si lanciano da quelli perché gli occhi sono assai porosi e bruciati e sono la parte più lucidissima di tutto il corpo e con gli spiriti ci viene accompagnata una certa forza de' raggi infocati" (*Della Magia* 381).
- 2 Il fenomeno del rossore della faccia come svelamento di un sentimento amoroso non è certo una novità letteraria. Era ormai già un topos nella poesia greca nel III sec. a. C. (cfr. Teocrito: l'idillio *il lupo*).
- 3 "I sanguigni e in qualche parte colerici, e che hanno gli occhi ampi e splendori e gallici e vivono castamente (perché nel coito si mandano fuori l'umor di quei succhi cattivi) i quali co' l'guardo frequentissimo e con una gagliardissima imaginatione drizzano la vista nella loro vista e fa che s'incontrino i raggi con i raggi ed i lumi con i lumi e si congiungono insieme vi potrà indurre amore" (*Della Magia* 384).
- 4 "Io aveva proposto nell'animo mio di non trattar di queste cose non potendosi far di queste parti nulla onesta narratione alle caste e pudiche menti senza onesta prefazione d'onore. Ma perché l'ordine vero delle cose da scrivere, ne sforzano, che non fussero manchevoli le cose passate, mi è paruto cosa convenevole non lasciarle" (166).
- 5 "Il pettenecchio grande dimostra uomini forti, e si riferisce all'uomo; così il grasso, debbile e molle alle femmine. Si sarà di peli molto copioso e riccio, si dimostra fecondo e lascivo. Così al contrario il grande istrumento dell'uomo dimostra stordito e duro ingegno rassomigliandolo all'asino, onde i più maschi, asini chiamava" (166).
- 6 Su tale vicenda si veda il saggio di Paparelli sulla *Taumatologia* apparso nel volume *Critica e Filologia*. Il testo, invece, è stato riportato dalla Muraro.
- 7 "Le parte della natura rilassate dentro dimostra le donne d'insatiabil condizione, come si vede nelle giovenette. Giacendo disegualmente dimostra lussuriosa e loquace quel partimento di dentro e la natura, uscita fuori, dimostra il Conciliatore che son pazze nel coito" (167).
- 8 Ovidio riteneva che le donne devono sedurre e allettare gli uomini indipendentemente dal loro stato sociale e, quindi possono abbandonarsi anche alla vanità e alla civetteria e alla frivolezza pur di raggiungere il loro fine.
- 9 Conservato a Toledo, Fondation Duque de Lerma.
- 10 Cfr. il famoso sonetto "Chieme d'argento fine, irte e attorte [...]".

- 11 "La bocca, per la quale nel porto s'entra, è tanta e tale che, quantunque il mio legnetto con assai grande albero navigasse, non fu già mai, qualunque ora l'acque furono minori, che io non avessi, senza sconiarmi di nulla, a un compagno, che con non minore albero di me navigato fosse, far luogo. Deh, che dich'io? L'armata del re Roberto, qualora egli la fece maggiore, tutta insieme concatenata, senza calar vela o tirare in alto temone, a grandissimo agio potrebbe essere entrata. Ed è mirabil cosa che mai legno non v'entrò, che non vi perisse e che, vinto e stracco, fuori non ne fosse gittato, sì come in Cicilia la Silla e la Caniddi si dice che fanno: che l'una trangiottisce le navi e l'altra le gitta fuori" (68).
- 12 "Ah quanto è uom meschin, che cangia voglia / Per donna o mai per lei s'allegra o dole! / E qual per lei di libertà si spoglia / O crede a suoi sembianti e sue parole! / Ché sempre è più legghier ch'al vento foglia, / E mille volte il di vuole e disvuole: / Segue chi fugge, a chi la vuol s'asconde; / E vanne e vien, come alla riva l'onde" (1.14).
- 13 "Cap. 25: *Quomodo fortuna in rebus humanis possit, et quomodo illi sit occurrendum*".
- 14 "S'io voglio ricordarmi di INNAMORATO, non fingerò la persona del luogo ben vestita ed acconcia sospirare e far simili altre cose convenienti ad un gentiluomo innamorato, ma la dipingerò qual descrive Ovidio Polifemo innamorato, con la falce radersi la barba, co' l'rastro pettinarsi la testa, specchiarsi nell'acqua, con un stromento di musica sonare e cantare" (*Ars reminiscendi* 79).

OPERE CITATE

- Agostino da Montalcino. *Lucerna dell'anima. Somma de' casi di conscientia, necessaria a i confessori, e molto utile a i penitenti* [...]. Venetia: Zenaro, 1590.
- Antonino Fra, arcivescovo di Firenze. *Defecerunt. Summula confessionalis utilissima, in qua agitur de auctoritate confessoris* [...]. Venezia: Bindoni & Pasini, 1538.
- Ariosto, Alessandro. *Enchiridion sive interrogatorium perutile pro animabus regendis* [...]. Parisiis: Petit, 1520.
- Bachtin, Michail. *Tvorcestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*, Moskva: 1965. Tr. it. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Trad. di Mili Romano. Torino: Einaudi, 1982.
- Bartolomeo de Medina. *Breve istruttione de' confessori, come si debba amministrare il sacramento della penitentia* [...]. Verona: dalle Donne, 1587.
- Berarducci, Mauro Antonio. *Somma corona de confessori* [...]. Napoli: Salviani & Cesari, 1585.
- Boccaccio, Giovanni. *Il Corbaccio*. Ed. Pier Giorgio Ricci. Milano-Napoli: Ricciardi, 1952; Torino: Einaudi, 1977.
- Ciavolella, Massimo. *La «malattia d'amore» dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni, 1976.
- Davis, Natalie Zemon. *Les cultures du peuple: rituels, savoirs et résistances au 16^e siècle*. Paris: Aubier Montaigne, 1979. Tr. it. *Le culture del popolo. Sapere, rituali e resistenze nella Francia del Cinquecento*. Trad. di Sandro Lombardini. Torino: Einaudi, 1980.
- Della Porta, Giovan Battista. *Ars reminiscendi*. Ed. Raffaele Sirri. Napoli: ESI, 1996a.
- . *Coelestis Physiognomonia libri sex*. Ed. Alfonso Paoletta. Napoli: ESI, 1996.
- . *Della Fisionomia dell'Huomo libri sei*. Napoli: Carlino & Vitale, 1610.
- . *Della Magia Naturale* [...] tradotta da latino in volgare. Napoli: Carlino & Vitale, 1611.
- . *Gli duoi fratelli rivali. Teatro*. 3. 33-134.
- . *Il Moro. Teatro*. 3. 409-509.
- . *Penelope. Teatro*. 1. 31-176.
- . *La sorella. Teatro*. 3. 139-227.
- . *La Tabernaria. Il Candelaiio e La Tabernaria*. Ed. Raffaele Sirri. Napoli: De Simone Ed., 1990. 231-350.
- . *Teatro*. 3 voll. Ed. Raffaele Sirri. Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1978-85.
- . *La turca. Teatro*. 3. 229-324.
- Du Laurens, André. *Les maladies mélancoliques et les moyens de les guérir. Toutes les oeuvres*.

- Paris: Mettayer, 1613.
- Ferrand, Jacques. *Malinconia erotica. Trattato sul mal d'amore*. Ed. Massimo Ciavoletta. Venezia: Marsilio, 1991.
- Foucault, Michel. *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976. Tr. it. *La volontà di sapere*. Trad. di Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Loarte, Gaspar de. *Avisi di sacerdoti, et confessori* [...]. Palma: Viotti, 1584.
- Machiavelli Niccolò. *Il Principe. Tutte le Opere*. Ed. Mario Martelli. Firenze: Sansoni, 1971.
- Mariniello di Modena, Giovanni. *Le medicine partinenti alle infermità delle donne*. Venetia: Francesco de' Franceschi, 1563.
- Mercurio, Geronimo Scipione. *La commare o riccoglitrice* [...] *divisa in tre libri*. Venetia: Ciotti, 1596.
- Muchembled, Robert. *Culture populaire et culture des élites dans la France moderne (XV-XVIII siècle)*. Paris: Flammarion, 1978. Tr. it. di Alfonso Prandi. *Cultura popolare e cultura delle élites nella Francia moderna (XV-XVIII secolo)*. Bologna: Il Mulino, 1991.
- Muraro, Luisa. *Giambattista Della Porta mago e scienziato. In appendice l'Indice della Taumatologia*. Milano: Feltrinelli, 1978.
- Ovidio, Publio Nasone. *Medicamina faciei*. Ed. F. W. Lenz. Torino: Corpus Paravianum, 1965.
- Paparelli, Gioacchino. "La Taumatologia di G.B. Della Porta". *Critica e Filologia. Saggi*. Napoli: Società Editrice Napoletana, 1974. 223-41.
- Pedraza, Juan de. *Somma, over breve instruttione per confessori, per saper bene amministrare il Sacramento della Penitenza* [...]. Venetia: Angelieri, 1584.
- Poliziano, Agnolo. *Stanze cominciate per la giostra di Giuliano de' Medici*. Ed. Mario Martelli. Alpignano: Tallone, 1979.
- Thomasset, Claude. *La natura della donna*. Georges Duby & Michelle Perrot. *Storia delle donne. Il Medioevo*. Ed. Christiane Klapisch-Zuber. Bari: Laterza, 1990. 56-87.
- Vesalii Andreae. *De humani corporis fabrica libri septem*. Basileae: Oporinus, 1543.

D'Arrigo verso il romanzo: "Delfini e Balena Bianca"*

Nell'ambito di una serie di articoli pubblicati sulla terza pagina de *Il Giornale di Sicilia*, il quotidiano palermitano con il quale Stefano D'Arrigo intrattenne nell'immediato dopoguerra un rapporto di collaborazione (pur essendosi definitivamente trasferito a Roma dalla natia Messina già nel 1946), assume un ruolo paradigmatico "Delfini e Balena Bianca"¹ nel numero del 25 settembre 1949. Il titolo è di per sé eloquente: oltre a preannunciare inequivocabilmente l'approssimarsi della stagione della compiuta e matura produzione letteraria di D'Arrigo, fa in un certo senso chiarezza anche sulla dibattuta *querelle* relativa agli antecedenti e alle presunte fonti di *Horcynus Orca*² (dal momento che l'allusione a Melville vi appare già evidente ed esplicita); la datazione dell'articolo, d'altro canto, rivela che interessi e intenti dell'autore sono ormai in sintonia con le realizzazioni letterarie imminenti e tuttavia cronologicamente lontani dalla fase di elaborazione delle liriche di *Codice siciliano*³ e, a maggior ragione, dalla pubblicazione dei due episodi del romanzo sul noto numero⁴ del *Menabò* vittoriniano. A conferma della convinzione con cui D'Arrigo inizia a concepire il disegno del proprio progetto creativo, e nel tentativo di individuare eventuali ragioni ispiratrici, si rende oltremodo necessaria un'attenta e dettagliata analisi del brano, che, come si dimostrerà, costituisce un *exemplum* anche dal punto di vista stilistico e linguistico. Entrando *in medias res* e procedendo per ordine, va allora detto che l'articolo, apparentemente occasionale (il "Premio La Spezia" vinto da Renato Guttuso per il quadro *Ragazzi che pescano granchi*)⁵ offre in apertura un interessante motivo di riflessione, chiamando in causa, a proposito della "scoperta" dell'Italia operata da Guttuso, Mirabella e Giuseppe Mazzullo,⁶ i nomi di Comisso, Baldini e Savarese, scrittori che proprio in quegli anni avevano pubblicato e pubblicavano le loro prove più significative, prove che, in ultima analisi, risultano accomunate da un unico filo conduttore: il tema del viaggio.

Per quanto riguarda il trevigiano Giovanni Comisso e la sua generosa produzione a metà strada tra il giornalismo e la letteratura, D'Arrigo fa implicitamente riferimento a due raccolte in particolare: i racconti di *Gente di mare*⁷ e i resoconti in forma di racconto de *L'Italiano errante per l'Italia*.⁸ Nel primo caso, ci troviamo di fronte a un libro che, nato da una reale espe-

rienza di vita vissuta, cioè il viaggio dello scrittore lungo le coste dell'Adriatico a bordo di un veliero chioggiotto, risulta essere particolare sia per la realizzata "ambivalenza tra racconto e diario", sia soprattutto – ciò vale esclusivamente per il nostro tipo di indagine – per l'adozione di un linguaggio, dotato di finalità mimetiche, che si avvale prevalentemente dell'uso di termini del gergo o del lessico marinaro e di uno stile caratterizzato dall'"arditezze delle metafore attinte al mondo marino" (Esposito 81). Attraverso i racconti di questo giornale di bordo singolare emerge quella che può essere definita l'adesione entusiastica del viaggiatore nelle vesti di osservatore (e scrittore) alla realtà paesaggistica e umana sapientemente descritta con un'attenzione che si estende anche alla vita sociale del mondo dei pescatori, in una prova felice che gli varrà, oltre all'appellativo di "scrittore di vela", il riconoscimento entusiastico dell'ambiente letterario di quegli anni.⁹ Comisso ritornò alla medesima forma del racconto-resoconto di viaggio ne *L'Italiano errante per l'Italia*,¹⁰ prova che si avvale di una diversa esperienza di vita: il viaggio attraverso la penisola dalle regioni del Nord (Lombardia, Piemonte, Emilia, Istria e soprattutto Veneto) a quelle del Sud (Campania, Puglia, Calabria e Sicilia), affrontato con spirito attivo e avventuroso e intento prevalentemente descrittivo, e, nel caso del Mezzogiorno, con l'"interesse etnologico e antropologico per le radici primitive e popolari della cultura meridionale contadina" (Esposito 143). Un autore come Comisso, quindi, che porta a compimento un proprio genere fondato sulle risorse che scaturiscono dal tema-struttura del viaggio, è preso in considerazione da D'Arrigo nel momento in cui si accinge ad affrontare argomenti relativi alla scoperta delle zone dimenticate d'Italia, e tale osservazione può valere anche come ipotesi interpretativa riguardo alla genesi del romanzo del '75, sebbene sia opportuna una valutazione di fondo: "Comisso è anche lui un ulisside; ma senza mitologie per la testa, e ridotto alla pura e semplice sensazione" (Cecchi e Sapegno 672).

A proposito di Antonio Baldini, invece, D'Arrigo non può che alludere a un'opera in particolare: *Italia di Bonincontro*,¹¹ una raccolta di scritti relativi a una esperienza di viaggio compiuta sempre attraverso la penisola, a contatto con le diverse situazioni geografiche e umane; l'autore affronta l'argomento con la consueta vena umoristica e, soprattutto, con l'amore dell'artista più che con la semplice curiosità del turista, ricorrendo a una prosa piana e contenuta, classicamente composta e tuttavia dotata di vitalità ed energia. Non è superfluo ricordare che lo scrittore in rapporto al Mezzogiorno si sofferma sulle città di Reggio Calabria, Palermo (vi descrive una funzione religiosa) e Caltanissetta, richiamando alla memoria suggestioni culturali o più precipuamente letterarie suggerite dalla visione di determinati ambienti o dalla frequentazione di luoghi carichi di storia e di tradizioni, rifuggendo invece da osservazioni e notazioni di carattere sociale o semplicemente realistico; inoltre, egli introduce di tanto in tanto nel proprio racconto termini propriamente dialet-

tali, senza però aderire mai a un concreto intento di rappresentare mimeticamente la realtà, senza adottare programmaticamente il linguaggio con cui potrebbe esprimere in modo più autentico le bellezze d'Italia che si impegna a celebrare.

Assai più interessante e, in parte, diverso, il riferimento alla narrativa del siciliano Nino Savarese, autore di *Cose d'Italia* e di *Cronachetta siciliana dell'estate 1943*¹²: un diario di viaggio, il primo, che ha il pregio indiscusso di alternare alle frequenti descrizioni paesaggistiche soprattutto osservazioni e valutazioni di carattere soggettivo, come ad esempio accade nella scelta degli argomenti riguardanti la Sicilia¹³ (*Gita sull'Etna*; *Fantasticherie*; *La «matanza» a Favignana*); un testo particolare e degno di maggiore attenzione, soprattutto ai fini del nostro discorso, il secondo, essendo infatti la storia del sofferente soggiorno dell'autore nell'isola durante l'avanzata delle truppe alleate. Così Savarese introduce, seppure brevemente, il racconto della *Cronachetta*:

La guerra che ancora si combatte, qui è vista solo in un piccolissimo punto dello spazio immenso che essa occupa, e in un breve momento della sua durata.

Il luogo è il giro di una piccola contrada dell'interno della Sicilia; il tempo l'estate del 1943.

Null'altro che un ricordo delle poche cose che ho visto e dei pensieri che mi hanno rattristato. (7 n.n.)

Appare con ogni evidenza mutato lo spirito con cui si osserva l'angolo sperduto del Bel Paese, il luogo che, in altri contesti, avrebbe potuto suscitare nobili sentimenti e amore per il folclore: lo stato d'animo dell'osservatore, condizionato esplicitamente dallo sconforto per la situazione presente, è direttamente proporzionale, nel testo, a uno stile lineare, conciso e privo di giri retorici, perfettamente rispondente alle esigenze della "cronaca" e tuttavia animato dalla consapevolezza dolorosa del cambiamento, determinato dalla guerra, di una realtà conosciuta da sempre. Osserva Savarese:

L'aspetto della campagna è mutato. [...] Mutato è anche il volto della solitudine. (11-12)

E ancora:

La guerra ha scosso la quiete delle cose, e possiamo vedere quello che covava sotto la quiete. (38)

Nel trentaquattresimo capitolo, l'autore descrive i soldati lasciati liberi o fuggiaschi che nel settembre tornano in Sicilia dopo aver attraversato lo stretto di Messina: coperti di stracci ed affamati, essi ispirano l'idea del disordine morale e materiale dell'intera collettività. Indicativa una riflessione dello scrittore:

Il marcio che covava e ingrandiva sotto le apparenze della nostra ordinatissima vita sociale e politica di ieri, ha rotto dopo vent'anni la sua fetida crosta, e comincia a mostrarsi e ad imbrattare il nostro povero paese. (63)

L'ambientazione siciliana, la situazione periferica del luogo in cui si svolge la vicenda, la collocazione cronologica (la vigilia dell'immediato dopoguerra), la condanna del fascismo, concorrono a suggerire analogie non certo gratuite o forzate con l'avvio della narrazione e lo smarrimento del protagonista in *Horcynus Orca*.

Va precisato che, al di là di ogni osservazione fatta a proposito di autori che vivono e operano nel periodo in cui D'Arrigo si forma culturalmente (autori che, se da lui direttamente citati, costituiscono comunque un dato da valutare con attenzione), è opportuno e prudente rifiutare qualsiasi rapporto di filiazione diretta per ciò che concerne riprese o influenze di carattere tematico (Savarese) o stilistico (Comisso); tuttavia, proprio attraverso la consapevolezza di taluni fenomeni letterari di successo degli anni '40 (i diari di viaggio, appunto), va in certo qual modo rivalutato il giudizio, condiviso in maniera unanime dalla critica, secondo cui D'Arrigo attingerebbe 'direttamente' al mito e concepirebbe un romanzo fondato sul tema del viaggio sulla scorta del solo referente omerico o di referenti ascrivibili alla grande tradizione letteraria occidentale moderna e contemporanea.¹⁴ In un certo senso, lo scrittore stesso chiarisce la problematica che lo riguarda nei passi seguenti dell'articolo: Guttuso "ha 'raccontato' Scilla operando una stupenda per quanto forse involontaria, *contaminatio* di Omero con Verga", vale a dire che D'Arrigo ha a che fare con una interpretazione dei luoghi della propria terra d'origine già mediata, filtrata dalla sensibilità e dalla cultura del suo tempo, che appare ai suoi occhi come risultato di una unione che si potrebbe definire a tutti gli effetti spuria (il mito classico ed il 'vero'). Tale affermazione rimanda direttamente al testo della presentazione del Catalogo per Omiccioli¹⁵ (pubblicato, si badi, l'anno seguente), in cui D'Arrigo ammette che Scilla stessa impone "quella certa enfasi del richiamo letterario a Omero e Verga" perché è "una realtà in sé colma e vista" (9), sufficiente, quindi, ad avere valenza mitopoietica: nell'atto stesso di ribadire il concetto, c'è indubbiamente un intento programmatico, e non semplicemente il senso di un qualsiasi giudizio critico *a posteriori*. Si tratta di stabilire, tentando una interpretazione definitiva, in che modo e in quale misura D'Arrigo si muova entro le coordinate delimitate dalla scelta degli archetipi omerici e verghiani; e farlo, significa in primo luogo prescindere in un caso dal condizionamento esercitato dai *topoi* classici, nell'altro evitare che possa essere presa in considerazione soltanto l'ambientazione o la coloritura sociale. Opportuna, a tal fine, l'attenta lettura del saggio di Oscar Bruno, nel quale vengono capillarmente analizzati gli elementi che concorrono alla formazione della materia e del linguaggio di *Horcynus Orca*, riconoscibili appunto nella lezione del verismo siciliano (in particolare

il Verga de *I Malavoglia* filtrato dall'esperienza vittoriniana di *Conversazione in Sicilia* e *Le donne di Messina*), nella tradizione del favoloso, del mitico e dell'eroico (dall'*epos* omerico rivisitato dal Pascoli, ai cantari popolari del Medioevo fino ad autori come Melville ed Hemingway), nella tradizione letteraria americana del '900 e nella grande narrativa decadente europea (Proust, Musil, Pirandello e Joyce). È interessante notare come il critico abbia colto, nell'ambito della stessa dimensione omerica della *fabula* del romanzo darrighiano, soprattutto i legami con la sensibilità pascoliana dei *Poemi conviviali*, delle *Odi e Inni*, laddove in particolare ha messo in evidenza analogie con le liriche di *Codice siciliano* per ciò che concerne il tema del *nostos* (250): vale a dire che non solo è auspicabile la considerazione dell'influenza dei referenti in relazione all'opera di D'Arrigo per meglio comprenderne la complessità e la dinamica, ma è anche ipotizzabile, da parte sua, un riferirsi alla classicità non immune da contaminazioni e non estraneo a suggestioni già novecentesche *ab origine*. Ma soprattutto a proposito di Verga, Bruno coglie, al di là delle sorprendenti rispondeenze sul piano della trama e del linguaggio de *I Malavoglia* e di *Horcynus Orca*, il senso delle scelte del nostro scrittore confermato, come vedremo, anche dalla lettura completa dell'articolo del '49. Egli scrive infatti:

Ma quello che è nel Verga il risultato di uno studio oggettivo delle immutabili leggi economiche che regolano la società umana, e causano lo straniamento e l'esclusione dei più deboli, viene trasferito dal D'Arrigo su di un terreno mitico e si carica di significazioni simboliche e implicazioni metafisiche [...]. (265)

E ancora: "[...] il pessimismo sociale del Verga s'è fatto pessimismo esistenziale" (267).

Nell'articolo di D'Arrigo sussiste una oscillazione continua tra la dimensione mitica e la dimensione propria del 'vero', tra l'attenzione tipica di quello che potremmo definire *homo viator* e la consapevolezza di colui che 'ritorna', seppure con il ricordo e la coscienza letteraria, di colui che sa, che comprende le ragioni più recondite delle abitudini di vita degli abitanti di un luogo che appare generato dai versi di Omero. La descrizione di Scilla, infatti, risulta essere la *summa* delle connotazioni di tipo mitologico e letterario del luogo: il binomio con Cariddi, l'altro "mostro-caverna"; la forma d'aquila, forma che richiama la versione ovidiana della leggenda secondo cui Scilla, figlia di Niso di Mègara, amò il nemico assalitore Minosse e fu trasformata per punizione in uccello;¹⁶ la figura di Ulisse, i suoi compagni di viaggio ammalati dal canto delle sirene, desiderosi di terraferma e probabilmente approdati in quei lidi. Tuttavia, proprio il fatto che D'Arrigo tenga a precisare che per i pescatori di Scilla non si può parlare di "pauroso viaggio di *conoscenza*" se non in riferimento alla loro quotidiana lotta per la soddisfazione della fame (definita "terribile mostro"), va interpretato come un prendere le

distanze da ogni possibile riferimento al "folle volo" dantesco o da ogni possibile valore simbolico che il passaggio delle Colonne d'Ercole assume. Il successivo riferimento alla Balena Bianca è funzionale a un discorso, infatti, che tende a calare ogni tensione metafisica in un contesto che si vuole rappresentare come dolorosamente 'reale'; e ciò potrebbe suggerire, in un certo senso, una diversa chiave di lettura anche per i rapporti, frequentemente chiamati in causa dai critici, che intercorrono tra il romanzo di D'Arrigo e *Moby Dick* di Melville.¹⁷ D'Arrigo, infatti, che non ha espressamente giustificato il confronto con l'autore americano,¹⁸ nella realizzazione di *Horcynus Orca* ha presente il modello melvilliano, ma nell'ambito dell'articolo si serve del richiamo al referente per far risaltare ancor di più la differenza tra il mistero del pesce commestibile per i pescatori e la sfuggente allegoria della Balena Bianca. Ecco perché nella parte seguente del testo si manifesta in tutta la sua pregnanza e preponderanza un mondo che D'Arrigo ha concepito come 'vergiano', la cui descrizione egli stesso propone, seppure con qualche significativa variante, nel testo che presenta il Catalogo per Omiccioli (8-9) in merito al discorso relativo al concetto di 'periferia' inteso come fondante nell'arte del pittore. L'analisi delle varianti del brano del '50 merita senza dubbio più di qualche cenno, e non soltanto allo scopo di sottolineare significative scelte linguistico-espressive: se la descrizione dei ragazzi appare identica ("ragazzi come secche olive"¹⁹ provati dai digiuni ed incapaci di parlare e di sorridere), delle donne in attesa degli uomini usciti in mare per la pesca viene messa in evidenza, solo nella presentazione del Catalogo, l'azione del partorire e seppellire, tessere e stessere.²⁰ con la consapevolezza sia del ruolo centrale della figura femminile fra i poli opposti di vita e morte, creazione e distruzione, sia dell'inevitabile allusione – ancora una volta – al referente omerico.²¹ Inoltre, non è superfluo notare come nel testo del '50 D'Arrigo aggiunga alla descrizione della vita delle donne in attesa anche elementi di chiara matrice veristica: la malattia ("aspettano che il tifo e la tisi non siano più quei lutti come stagioni dell'anno"), il rimedio sapiente alla fame certa dei mesi invernali ("aspettano che il pesce in estate si possa mettere in sale affinché l'inverno non sia quella gran paura"), anche se l'elemento della fame appare centrale nell'articolo del '49 laddove la carne del delfino (definita "schifosa e puzzolente" così come nella presentazione del Catalogo "puzzolente, immangiabile")²² si rivela come ultimo, estremo rimedio ai fini stessi della sopravvivenza.

Una differenza notevole tra i due passi consiste invece nella diversa maniera in cui D'Arrigo ricorre a una citazione in particolare: riferendosi infatti alla celebre definizione di 'rosa' data da Gertrude Stein ("rose is a rose is a rose"), nomina direttamente la scrittrice americana nell'articolo estendendo il procedimento della ripetizione, sul quale la Stein fonda le premesse alla propria poetica, alla definizione dei pescatori di Scilla ("sono uomini *che sono uomini, uomini*"), mentre nel testo del '50 riporta, dopo la stessa defini-

zione di uomini, la definizione di rosa ("Scilla [...] era talmente quella 'rosa che è una rosa, una rosa'") per indicare in quella realtà di pescatori una realtà talmente significativa da esserne addirittura la stessa rappresentazione.²³ La parte più interessante di tutto l'articolo è però quella che segue: D'Arrigo, nelle poche righe che gli sono concesse dalla limitata misura dell'elzeviro, presenta *in nuce* non solo la vicenda narrata nel primo episodio de *I giorni della fera* (ripresa e rielaborata, com'è noto, in *Horcynus Orca*), ma anticipa anche alcuni motivi ed elementi fondamentali che saranno presenti, di lì a ventisei anni, nel romanzo, oltre a comparire in alcune delle liriche di *Codice siciliano*. Prima delle verifiche dirette nei testi, il fatto presentato nell'articolo: il pescatore Giovanni,²⁴ che ha catturato un piccolo delfino – già "fera", si badi – per dividerne le carni poco commestibili con i ragazzi affamati, racconta le fasi della cattura di un altro delfino, che, per scampare alla morte, aveva iniziato a piangere in modo infantile, ma che era stato ugualmente ucciso soprattutto per la necessità di un gesto esemplare rivolto alle altre "fere", animali che notoriamente assaltano e lacerano le reti dei pescatori. Identica la vicenda del frammento del *Menabò*: la comunità di pescatori di Acqualatroni, dopo aver riparato le reti squarciate dai delfini grazie alla generosità delle fanciulle del paese (il taglio e la vendita al "capellaro" delle lunghe chiome), decide di dare la caccia alla "fera" e ucciderla per allontanare l'intero branco e permettere così la pesca nello Stretto.²⁵

Anche altri elementi dell'intreccio favoriscono una serie di riscontri e parallelismi; ad esempio, il delfino del racconto del pescatore Giovanni appare fortemente 'umanizzato', così come avviene in genere sia nella descrizione dei delfini ne *I giorni della fera*, sia in quella del romanzo. Nell'articolo si legge:

Giovanni che ci raccontò [...] di un altro delfino, d'un'altra *fera*, catturato un giorno, che buttato sul fondo della barca, e presentando la sua fine, cominciò a piangere come un bambino, sempre più lamentevole e disperato, e volgeva gli occhi impauriti e teneramente imploranti, e fletteva giù il capo [...].

Negli altri due testi non solo viene precisato che i delfini costituiscono un serio pericolo per l'attività dei pescatori perché danneggiano le reti con vera e propria intelligenza (GF 8; HO 176) tanto da poter essere colpiti mortalmente solo nel cervello (GF 12; HO 179), ma tutta una serie di azioni e comportamenti di questi animali rendono esplicito il vero e proprio intento, da parte di D'Arrigo, di rappresentare una fauna cosciente della propria condizione e in stretto rapporto con le mosse – dettate dal bisogno – degli stessi pescatori. Le "fere", infatti, amoreggiano in maniera tutta umana (GF 21-2; HO 191-3) e piangono²⁶ se vengono catturate simulando il pianto del neonato, quasi dovessero esprimere il proprio dolore e persuadere i pescatori a risparmiarle (GF 23-8; HO 194-8); ed è facile osservare, nelle dirette verifiche sul testo, come

gli elementi fondamentali coincidano con la sintetica descrizione dell'articolo (particolare rilievo hanno gli occhi del delfino catturato, occhi che sembrano esprimere sentimenti tutti umani), a prescindere naturalmente dalle amplificazioni e dagli arricchimenti che notoriamente caratterizzano l'edizione mondadoriana. Un altro passo dell'articolo, d'altro canto, suggerisce il medesimo gioco di analogie e riscontri: si tratta del momento in cui la "fera" viene catturata:

[...] e quando Giovanni gli s'appressò con un coltello in mano, belò come un agnello e fu ucciso e il suo sangue caldo sparso sul mare intorno intorno e gli altri delfini, le altre *ferè*, videro e fiutarono quel sangue di fera, e se ne fuggirono lontano, fuori dello Stretto, avendone avuto tema e ammonimento.

Lungo il filo conduttore della cruda visione del sangue (elemento sul quale D'Arrigo insiste molto nelle due prove successive e in altri testi),²⁷ una serie lunghissima di corrispondenze in entrambe le versioni: il pesce raccolto nella rete assaltata dai delfini è sanguinolento (GF 10; HO 178), la stessa "fera" è "sanguosa" (GF 12; HO 179), il sangue del delfino ucciso deve servire come richiamo ed esempio per gli altri (GF 14-9; HO 183 sgg.), il sangue che sgorga dalla ferita inferta da Luigi Orioles è copioso (GF 24 sgg.; HO 193 sgg.). Tanto è vero che il passo sopracitato può essere a buon diritto considerato come vero e proprio nucleo narrativo all'origine della stesura dei brani seguenti:

Dalla feluca intanto avevano cominciato a remeggiare, col lontru a rimorchio per seminare quel sangue ancora caldo e fumante in lungo e in largo, ai quattro angoli della loro posta di mare, di qua e di là della linea di schiuma, fra Granatari e la Lanterna, e fra Acqualatroni e le sabbie di Scilla. (GF 29)

Dalla feluca intanto, lui, Duardo e l'altro scagnozzame, visto che la fera s'era messa come a singultargli sulla mano a don Luigi, avevano cominciato a remeggiare, con l'ontro a rimorchio, per seminare quel sangue ancora caldo e fumante, in lungo e in largo, ai quattro angoli della loro posta di mare, di qua e di là della linea schiumosa del duemari, dalla Lanterna, passando per le grotte della 'Ricchia, sino a Casablanca. (HO 200)

Oltre a notare la natura delle varianti dei due testi (discorso per il quale si rimanda ad alcuni studi fondamentali),²⁸ va messa soprattutto in evidenza la chiarezza della scelta darrighiana del '49; una scelta che appare senza dubbio categorica, se si pensa che l'articolo propone chiaramente elementi di riscontro con alcune delle liriche di *Codice siciliano*, in particolare con *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*, considerata dalla critica il vero incunabolo del romanzo.²⁹ Ad avvalorare questa interpretazione rinnovata, si aggiunge una ulteriore osservazione, scaturita dal finale dell'articolo:

I delfini, queste *ferè*, non hanno un'anima; che Giovanni, pescatore di Scilla, e loro nemico giurato, gliene abbia favolosamente riconosciuto una, è a suo onore e a sua dignità, siccome Guttuso ne ha dato atto nella sua pittura.

Ne *I giorni della fera* i pescatori che danno la caccia ai delfini per triste necessità, e che per necessità sono costretti a ucciderli, provano nei loro confronti rispetto e pietà nel momento estremo: l'animale colpito a morte turba il carnefice (GF 27), il delfino catturato stira il collo fuori dalla barca "come stesse vomitando l'anima sua" (GF 28), le vedette delle imbarcazioni di passaggio "si scappellavano nel saluto come al passaggio del morto" (GF 29). In *Horcynus Orca* è riscontrabile lo stesso atteggiamento da parte dei pescatori, atteggiamento che sfocia pericolosamente nell'esaltazione dei buoni sentimenti – Luigi Baldacci ha per questo motivo parlato di "Arcadia populista" (120) a proposito del frammento del *Menabò* – quando, analogamente alla versione del '60, don Luigi Orioles frena il risentimento nei confronti del delfino di don Arturo Palamara, la cui figlia Nina aveva sacrificato i capelli per permettere con il ricavato il recupero delle reti danneggiate:

«Calmatevi, don Arturo» gli fece infine, scattoso dentro, don Luigi. «Calmatevi. Voi forse credete che sta fera qua si fece il tuppò con la capigliatura di vostra figlia Nina, e forse non avete torto. Però, lo spubblico che andiamo facendo, non è vendetta personale, vostra o mia. Eppoi, fera per quanto sia, scannare non è mestiere che ci lusinga, ma triste necessità, come ben sapete, che ci viene imposta. Non è che ci abbassiamo i pantaloni di fronte a lei, ma quanto a scannare, voi lo capite, per lei è di natura e per noi invece rappresenta gran forzatura. Il fatto è che la fera sa il mestiere suo, cosiffatta è, e noi sappiamo il nostro, cosiffatti siamo. Ora, se la mettiamo sul personale, finì lo scopo, ci scangiamo i vestiti con la fera, lo spubblico diventa un'ammazzatina per vendetta e sfregio, e gli facciamo concorrenza a lei [...]». (HO 197)

D'Arrigo, inoltre, adotta la medesima espressione per indicare il momento cruciale del delfino ormai colpito a morte: "l'anima imbrogliata fra i denti" (GF 37; HO 210), immagine suggestiva anche per la sottile e sottintesa valenza della scelta lessicale (nel gergo marinaro *imbrogliare* significa ripiegare una vela e stringerla al pennone per sottrarla all'azione del vento); e dedica numerose pagine del suo romanzo non soltanto alla vita e alle abitudini dei delfini, ma anche alla loro essenza, che risiede addirittura nello stesso nome, nel modo di denominarli, come dimostra la discussione tra Crocitto e il Guardiamarina, il Signor Monanin, sulla differenza tra "fera" e delfino. Nell'articolo c'è inoltre un altro particolare rilevante che rimanda proprio a una delle "favole" raccontate da Monanin (HO 240-3):³⁰ quando il pescatore Giovanni racconta l'episodio del delfino, l'autore afferma che "soffiarono versi d'Ovidio nelle sue parole", ammettendo così quel richiamo culturale alla tradizione classica che in *Horcynus Orca* si realizza nell'episodio del poeta Arione sal-

vato dalla prigionia dei pirati proprio dai delfini, direttamente ripreso da Ovidio.³¹ Non a caso, nel romanzo Monanin incarna l'uomo che vorrebbe imporre la cultura della classe egemone: i suoi esempi colti seguono infatti la lunga discussione con Crocitto sulla differenza tra "fera" e delfino, nel corso della quale si realizza il rapporto dialettico tra lingua e realtà a cui si ricollega quello – già presente nell'articolo – tra realtà e cultura; ed è questa una dimensione in cui D'Arrigo sembra riconoscersi già in questa prova del '49, nella quale, come si è visto, si realizza un'oscillazione pressoché costante tra mito e realtà, tra seduzioni della cultura letteraria e il richiamo, forte e autentico, al 'vero' della propria terra d'origine. L'analisi stilistica e linguistica del testo dell'articolo non rivela, ovviamente, le caratteristiche peculiari della scrittura darrighiana, sebbene offra numerose indicazioni di estremo interesse, soprattutto ai fini di un confronto con gli esiti più tardi, e in riferimento al tenore stesso dell'articolo, apparentemente occasionale ma già così indicativo dell'origine eterogenea del *modus scribendi* di D'Arrigo. È opportuno, in un certo senso, suddividere il testo addirittura in tre parti distinte che rispecchiano fedelmente una sorta di *climax* nella scelta degli argomenti e del tipo di scrittura. Nella prima, infatti, prevale un discorso piano e lineare, di tipo giornalistico, in cui, per ciò che concerne gli aspetti morfosintattici e lessicali, non sono presenti elementi di rilievo (a prescindere dal plurale in *-ie* di *provincia*);³² il tono è vagamente persuasivo e al tempo stesso colloquiale nei confronti del lettore ("Uno che arriva a Scilla e si chiede quando, una buona volta, gli italiani se ne andranno alla "scoperta" dell'Italia [...] Guttuso ha dipinto moltissimi quadri a Scilla. Li abbiamo visti"). Il passaggio alla seconda parte avviene attraverso un'interrogazione retorica ("Scilla, chi non lo sa? è sullo Stretto di Messina [...]"), ricorrente nel linguaggio quotidiano e anche in un altro scritto dell'autore, la presentazione del Catalogo per Omiccioli, che, come si è detto, riprende con alcune varianti parte del testo dell'articolo; la descrizione del luogo dalla forma d'aquila, tra l'altro, richiama l'etimologia del suo stesso nome (dal latino *AXILLA*, *ala*) (Lanuzza 47). In relazione a questa parte, alcune osservazioni interessanti: la forma *fantasticata* riferita a Cariddi potrebbe essere valutata come una licenza di D'Arrigo se si considera il verbo *fantasticare* intransitivo (Volpi);³³ così come l'aggettivo *sgomentevole* (analogamente alla forma *lamentevole* in uno dei passi conclusivi dell'articolo), che risulta essere frutto dell'unione tra una base verbale transitiva e il suffisso aggettivale deverbale *-evole* (Serrianni e Castelveccchi 451), rimanda al frequente ricorso ai deverbali e ai denominali del D'Arrigo de *I giorni della fera* e di *Horcynus Orca*.³⁴

Nel passo che presenta, inoltre, la posizione chiastica del suddetto aggettivo ("[...] il fascino sgomentevole dell'ulissismo [...] Sgomentevole fascino [...]"), va segnalato anche l'uso irregolare del pronome personale maschile singolare *-gli* in funzione di complemento di termine per il plurale, tipico del linguaggio parlato.³⁵ Assai più interessante l'espressione che D'Arrigo uti-

lizza per indicare i piccoli sassi levigati della spiaggia di Scilla, *pietre vergini*: se si tiene conto delle corrispondenti scelte lessicali di entrambe le prove successive, *petrebammine* nella prova del '60, e *pietrebambine* in quella del '75 – nel siciliano la *pètra bbammìna* è appunto il ciottolo bianco (VS3) –, si comprende che nel testo dell'articolo l'autore si è avvalso di un calco strutturale dal dialetto. Sembra quasi che D'Arrigo, nel corso dell'elaborazione definitiva del frammento per la stesura del romanzo, abbia in un certo senso recuperato la scelta linguistica dell'articolo, conservando soltanto la forma di composto: quella del frammento è infatti una scelta che morfologicamente appare più vicina al siciliano³⁶ per l'assenza di dittongazione nel primo elemento e per l'assimilazione progressiva del nesso consonantico (*mb > mm*) nel secondo, e semanticamente anche più fedele all'espressione adottata nel '49, dato che nelle parlate isolate *bbammìna* equivale sia a *bambola* in senso generico, sia a *ragazza avvenente* in alcune zone del ragusano (VS1). D'altronde, anche Ignazio Baldelli ha riconosciuto che nel romanzo D'Arrigo ha tentato di «riassorbire, per quello che è l'aspetto fonetico, le parole dialettali nella struttura italiana» (Baldelli 298), così come ha provveduto alla sostituzione di qualche parola dialettale: questo atteggiamento generale potrebbe rientrare in una precisa strategia linguistica dello scrittore, il quale, abbandonando o rielaborando elementi tipici del parlato, ha evitato volontariamente una rappresentazione mimetica *tout court* della realtà.

Tuttavia, già in questa prova del '49, proprio a partire dalla struttura del linguaggio parlato avviene la svolta in direzione del dialetto, che, in questo ambito, è limitato a una sola scelta lessicale. La terza parte dell'articolo presenta infatti aspetti meritevoli di attenzione dal punto di vista morfosintattico: innanzitutto la costruzione “a senso”³⁷ con anafora (“Questa Scilla sono ragazzi [...] sono le donne [...] sono uomini [...]”) che apre un lunghissimo periodo in cui prevale la subordinazione effettuata attraverso il pronome relativo *che* usato indifferentemente per il maschile e femminile, per il singolare ed il plurale, e in cui è ravvisabile lo schema tipico della frase enfatica segmentata con tema anticipato (costruzione ricorrente non solo del parlato, ma anche dell'italiano medio, cioè della lingua dei giornali e delle riviste).³⁸ Nello stesso lungo periodo, caratterizzato, tra l'altro, anche dal frequente ricorso alla similitudine, D'Arrigo ricorre al termine dialettale, *fèra*, che conserverà anche nell'edizione definitiva (naturalmente adottando tutta una serie di rielaborazioni, da *delfifera* a *trionfera*) senza ricorrere ad alcuna variante se non a quella dell'italiano, alternanza sulla quale costruirà una vera e propria diatriba direttamente proporzionale alla differenza dei mondi rappresentati, quello dei pescatori e quello della cultura ufficiale; tuttavia va aggiunta qualche notazione in più in merito a questo vocabolo, che, al di là della chiara etimologia, viene diversamente inteso nell'ambito stesso delle diverse zone dialettali della Sicilia. Se l'accezione generale del termine è quella di *animale feroce o fiera* e di *delfino* in alcune aree in particolare,³⁹ va anche precisato

che alcuni lavori lessicografici meno recenti attribuiscono al termine il significato generico di *mostro marino* o *cetaceo*,⁴⁰ e solo in un caso quello di *delfino*, limitato però all'uso volgare (Nicotra); ciò potrebbe dimostrare non solo che nell'ambito del dialetto le scelte operate dallo scrittore sono ben precise e connotate sia cronologicamente che geograficamente, ma anche che i singoli vocaboli hanno, come in questo caso, un'ambivalenza semantica perfettamente rispondente alle esigenze della narrazione (il termine *fèra* potrebbe in un certo senso preannunciare la comparsa del vero mostro marino, la temibile orca). Le scelte lessicali dell'articolo, tuttavia, sono nel complesso lontane dal gioco fonico ed etimologico caratteristico di *Horcynus Orca*, così come non hanno nulla in comune con quelle, già vicine al dialetto e in parte propriamente dialettali, del frammento del *Menabò*; qualche esempio significativo: D'Arrigo ricorre al termine *ragazzo* per poi adottare nel '60 *muccuso* (sic. *mukkusu*), *sbarbatello* (sic. *sbarbatèddu*) e *garzoncello*, aggiungendo nel '75 la variante *garzonello* (sic. *garzunèddu*), così come le ragazze saranno *caruse* (dal sic. *karusu*) e successivamente *signorinelle* (sic. *signurinèdda*), *muccuse*, *femminelle* (sic. *fimminèdda*); inoltre, pur facendo riferimento al fatto che la *fera* "cominciò a piangere come un bambino" non ricorre ancora all'adozione del termine *vava* per *neonato* e della voce onomatopeica *'nga 'nga* (o *'ngangà*) per indicare il pianto del delfino stesso simile a quello di un infante. Nel primo caso il termine già nel dialetto indica il bambino che comincia a parlare, così come viene usato per indicare la *bava* (Mortillaro),⁴¹ nel secondo caso la voce è già a tutti gli effetti dialettale, indicando infatti il pianto dei bambini (e in particolare nel messinese il neonato stesso);⁴² entrambe le scelte, inoltre, appartengono al ricco patrimonio dei detti popolari, al quale D'Arrigo dimostra di attingere spesso, operando il più delle volte un processo di italianizzazione e di adattamento alle proprie esigenze narrative.

Tornando nuovamente al testo dell'articolo, è degna di nota anche la presenza di una ripetizione ("intorno intorno") che nella medesima situazione narrativa de *I giorni della fera* e di *Horcynus Orca* compare nella variante "in lungo e in largo": probabilmente, D'Arrigo ha creduto di puntare sull'effetto del procedimento binario – che è insistente soprattutto nel romanzo, come ha notato Baldelli (304) – piuttosto che su quello ripetitivo, sul quale è tuttavia fondata l'abile rielaborazione sintattica e linguistica. Appare inoltre interessante, in riferimento a tutto il testo, anche la presenza di vocaboli di uso raro o letterario (*appressarsi*, *téma*) o semplicemente non comune (*vaghezza*, *ammonimento*), così come è degna di segnalazione anche la scelta di *spauracchio* per indicare il ruolo dell'odiato delfino agli occhi dei pescatori (in realtà questo termine, passato a significare genericamente qualsiasi cosa che produca timore, veniva riferito al fantoccio di paglia che allontanava gli uccelli dai campi seminati: un singolare rovesciamento di posizioni tra uomo ed animale nel rispetto dell'*esprit étymologique* congeniale all'autore).

Si è tentato dunque di dimostrare come, nella limitata dimensione di un articolo e nell'ambito della sua stessa natura occasionale, siano già presenti, vivi e destinati a un lunghissimo e sofferto lavoro di rielaborazione, accrescimento e rivalutazione, gli elementi che saranno del frammento del *Menabò* prima e della pubblicazione mondadoriana dopo. Non vanno infatti trascurati i riferimenti di D'Arrigo a un consolidato genere letterario come il racconto o resoconto di viaggio, cui si è fatto cenno all'inizio, il quale già di per sé comporta una sorta di richiamo inevitabile alla suggestione culturale e non a una esclusiva e incondizionata adesione al mondo narrato o a una 'realistica' descrizione di situazioni ascrivibili alla categoria del documentabile; d'altro canto, appaiono interessanti sia i testi di presentazione per le opere d'arte che condividono con le prove d'esordio comuni motivi ispiratori, sia le liriche che tendono al consolidamento di un suggestivo immaginario destinato a evolversi nel corso del tempo. È possibile ammettere, cercando di non esprimere giudizi affrettati o, peggio, valutazioni superficiali, che lo scrittore si muova, già nel 1949, in direzione del romanzo, e ciò avverrebbe non solo attraverso una precoce padronanza di alcuni temi in particolare, ma anche con la consapevolezza che la realtà da rappresentare richiede, anzi reclama, un rapporto costante con il linguaggio letterario o, perlomeno, con la lingua della cultura ufficiale, e che la dimensione dell'oralità deve (e dovrà) partecipare alla genesi di una scrittura comunque destinata allo sperimentalismo. Operazione, quella dello sperimentare in direzione di una pluridiscorsività e di un plurilinguismo, che ha richiesto il costituirsi di una ricca e feconda officina, di un laboratorio che anni di attività intensa hanno preparato (il giornalismo culturale, la critica d'arte) e al quale si può accedere con cautela per individuarvi ragioni ispiratrici, intenti programmatici, strumenti di scrittura, per conoscere l'*humus* nel quale questa straordinaria esperienza letteraria affonda le radici e quindi restituire ad un romanzo come *Horcynus Orca* la legittima eredità del contesto storico in cui fu concepito e il tributo che si riserva, al di là di ogni polemica faziosità critica, a opere dal respiro universale.

Università degli Studi di Roma Tre

NOTE

- * Si precisa che, per motivi tipografici, in tutti i vocaboli effettivamente dialettali presenti nel testo sono stati evidenziati i suoni peculiari del siciliano secondo quanto segue: a) le vocali medio basse sono state trascritte con l'accento grave; b) la pronuncia retroflessa o cacuminale è stata riportata in tondo; c) la *c* velare è stata resa *k*.
- 1 L'articolo reca la firma "Fortunato D'Arrigo", altro nome anagrafico dello scrittore.
- 2 La prima edizione fu pubblicata, sempre presso Mondadori, nel 1975.
- 3 Pubblicato nel 1957 (Milano, Scheiwiller), fu ampliato nell'edizione del 1978.
- 4 Nel numero della rivista dedicato alla letteratura meridionale, il centinaio di pagine de *I giorni della fera* vi compare seguito da un approssimativo glossario e dalla presentazione dell'autore,

ancora sconosciuto, da parte di Elio Vittorini.

- 5 Va ricordato che diversi artisti, tra la fine degli anni Quaranta e l'inizio degli anni Cinquanta, si ispirarono a Scilla e al mondo dei pescatori dello Stretto per veri e propri cicli di dipinti e disegni: si tratta, in particolar modo, di Renato Guttuso, Giovanni Omiccioli e Saro Mirabella, legati da un profondo sodalizio umano e culturale a D'Arrigo, che in quel tempo lavorava come critico d'arte per riviste e gallerie.
- 6 Viene ribadita, anche in questo caso, la "sicilianità" dei tre artisti, nati rispettivamente nelle province di Palermo, Catania e Messina ma residenti e operanti a Roma come lo stesso D'Arrigo.
- 7 Scritto tra il 1923 e il 1928, il libro ebbe tre riedizioni progressivamente arricchite dall'aggiunta di ulteriori racconti ai quattordici della prima: la seconda (Ed. di Treviso, 1953), con il titolo *Il vento dell'Adriatico* e con l'aggiunta di altri 5 racconti; la terza (Milano, Longanesi, 1959), con il titolo *Il porto dell'amore* e con l'aggiunta di tre racconti; la quarta (Milano, Longanesi, 1966), di nuovo con il titolo *Gente di mare* e con l'aggiunta di altri racconti.
- 8 Il libro fu ristampato nel 1943 con il titolo *La Favorita*.
- 9 Nel 1929 venne assegnato a Comisso il Premio Bagutta proprio per *Gente di mare*.
- 10 Esposito (140) osserva che il titolo del libro richiama *Itinerario Italiano* di Corrado Alvaro, e ricorda che la prova di Comisso piacque in particolar modo a Elio Vittorini.
- 11 Il libro venne ristampato l'anno seguente con il titolo *Buoni incontri in Sicilia*.
- 12 Ultima fatica letteraria di Savarese (che morì nel gennaio del 1945), è strutturato in trentasette capitoli ed è datato "Enna, estate 1943".
- 13 Si tratta dell'ottavo capitolo, intitolato *Spettacoli naturali in Sicilia*.
- 14 Fondamentale, anche se certamente non esaustivo per l'analisi del *topos* in D'Arrigo, il quarto capitolo del saggio di Giordano (101-62): i riferimenti, precisi e circostanziati, riguardano, tra gli altri, Omero, Joyce, Petronio e Apuleio, Vittorini di *Conversazione in Sicilia*, Manzoni, Voltaire, Cervantes e Stendhal.
- 15 Va precisato che il testo reca la firma "Fortunato D'Arrigo".
- 16 Si veda Ovidio (*Metamorfosi* 8.151); altre le versioni del mito: Scilla subì la trasformazione in pesce in Virgilio (*Bucoliche* 6.74) o, per intervento di Circe, in mostro marino con sei teste e dodici piedi in Omero (*Odissea* 12.85 sgg.) dopo essere stata una ninfa.
- 17 Va detto, anche in questo caso, che i critici sono pressoché concordi nel riconoscere influenze melvilliane in *Horcynus Orca*, soprattutto per quanto riguarda la mostruosa figura dell'orca e la sua apparizione. Degni di particolare segnalazione, però, sono sempre il saggio di Oscar Bruno, in cui si riconosce soprattutto la presenza nel romanzo darrighiano di due episodi di *Moby Dick* (la classificazione dei cetacei passati in rassegna secondo le loro caratteristiche, e l'incontro e la caccia di un branco di capodogli, cui segue una digressione sul comportamento sessuale di questi animali), e il saggio di Pierantonio Frare, nel quale l'influenza del romanzo americano viene ridimensionata a una azione "più episodica che strutturante" (96), ammettendo invece che per D'Arrigo appare più utile servirsi del modello per operare uno "scarto". Anche Giordano (70 sgg.) riconosce puntualmente e con dovizia di esempi l'influenza di Melville a partire da un altro testo, *Benito Cereno*.
- 18 Nel corso di un'intervista, D'Arrigo rifiutò categoricamente il paragone con Melville, definendolo "scienziato" (Cesarini Sforza).
- 19 Va notato che l'immagine dell'oliva "nera e appassita in pugno", "reliquia e ruga", è riferita al linguaggio ne *In una lingua che non so più dire* (Codice 49).
- 20 Puntuale la ripresa testuale in *Sui prati, ora in cenere, d'Omero*: "Forse donna è fede in una casa / col suo profilo in tessendo e stessendo [...]" (Codice 43).
- 21 Bruno (272) nota un certo parallelismo tra lo stare al telaio di Marosa (la quale, tra l'altro, ha stretto con 'Ndria un patto analogo al proponimento di Penelope nell'*Odissea*) e la medesima dedizione di Mena innamorata ne *Malavoglia*.
- 22 In *Horcynus Orca* un'intera pagina è dedicata al procedimento usato dalle femmine per cucinare la carne poco commestibile del delfino "conzata a ghiotta", cioè macerata nell'aceto e trattata con aromi forti in modo da correggerne il vero sapore (138).
- 23 Nel romanzo si legge a proposito della descrizione delle abitudini di vita del delfino: "O come,

- perlappunto, scannare a mente fredda una fera, che è una fera, una fera [...] la fera che è la fera [...]” (198). Va osservato che il fenomeno della ripetizione, nel caso specifico con valore elativo (Baldelli 292), è di per sé dialettale (Tropea 27-28): il richiamo alla Stein, evidentemente, interferisce con il prendere atto della genesi siciliana del fenomeno linguistico.
- 24 Particolare curioso: una delle tavole comprese nel catalogo di disegni di Saro Mirabella presentato da D'Arrigo è uno splendido ritratto intitolato *Giovanni, pescatore di Scilla*, datato 1952 (6 n.n.).
- 25 Va precisato che non verrà preso in considerazione in questa sede il seguito della vicenda (presente nella versione del '60 e in quella del '75) perché assente nell'articolo: un gerarca, su una nave di fascisti di passaggio in quei mari alla volta dell'Abissinia, ammonisce duramente i pescatori intenti a cacciare il delfino per poi riservarsi l'ultimo, fatale colpo che uccide la bestia ormai agonizzante. Costituisce un particolare curioso il fatto che nell'articolo il pescatore Giovanni venga presentato “colle braccia levate in un antico saluto” così come viene descritto con ironia il gerarca stesso intento a salutare dall'imbarcazione come il maestro della banda (GF 39; HO 212).
- 26 L'immagine del pianto del delfino ricorre in alcune liriche di *Codice siciliano*, e precisamente ne *In un grido di fedeltà* (“lottò a sangue e pianse col delfino / un giorno sulle intenerite rive”) (33) e in *Sui prati, ora in cenere, d' Omero* (“nelle notti di luna sullo Stretto / quando piangere s' odono i delfini”) (43).
- 27 Va osservato che l'uccisione violenta dell'animale da parte del cacciatore è il tema dominante del frammento *L'elefante dello Zambesi*, anche se vanno naturalmente ricordati tutti i momenti narrativi legati all'episodio della comparsa dell'orca e della sua morte nel romanzo.
- 28 Si vedano, in proposito, i saggi di Pampaloni; Baldacci; Amoroso; e Alfano.
- 29 Particolarmente interessanti in tal senso sono i lavori di Marabini e di Fontanelli.
- 30 Va notato che nel finale dell'articolo D'Arrigo ricorre all'avverbio “favolosamente” in riferimento proprio al fatto che il pescatore Giovanni abbia riconosciuto un'anima nei delfini.
- 31 Giordano (67) nota che la probabile fonte di D'Arrigo è la *Graeciae descriptio* dello storico Pausania (II sec. d.C.), in cui l'episodio ovidiano di Arione e la storia dell'amicizia tra un ragazzo e un delfino (rivisitata da D'Arrigo nella vicenda del “guagliuncello di Baia”) sono riportati di seguito proprio come nel romanzo.
- 32 Nel *Vocabolario* di Volpi è l'unica forma riportata; ma si veda, per la forma corrente in -ce, il *Dizionario* di Dardano.
- 33 Nel *Dizionario* di Dardano è registrato l'uso transitivo del verbo.
- 34 Fondamentale, in tal senso, il saggio di Baldelli (287-310).
- 35 Anche il *Vocabolario* di Volpi lo considera limitato all'uso familiare.
- 36 Va precisato che il linguaggio cui D'Arrigo fa riferimento è quello dello ‘Scill’ e Cariddi’, vale a dire un'unica area che comprende l'estrema propaggine siciliana per estendersi, attraverso lo Stretto, nella Calabria meridionale (Devoto e Giacomelli 143). Per questo motivo sono stati presi in considerazione soltanto lavori lessicografici intorno al siciliano.
- 37 Sabatini (432) nota che di norma si usa quando il soggetto è un nome collettivo, e che è frequente nell'italiano medio e poco usato nell'uso formale, e che ricalca l'uso parlato.
- 38 Sempre Sabatini (429-31) osserva che si tratta, in effetti di una struttura normale della lingua italiana, usata da molti secoli e accolta da scrittori di ogni genere e livello (frequente ne *I Promessi Sposi*), più regolare dell'anacoluti, di gran lunga più vicino alla lingua parlata.
- 39 Esiste anche la variante *fèria* in provincia di Ragusa, la forma *fèra* in senso di delfino è tipica di alcune zone, tra cui Messina, Catania e Trapani; viene inoltre segnalata la variante **fèru* (VS2).
- 40 Si vedano, in proposito, i dizionari di Biundi e di Mortillaro.
- 41 Lanuzza (122), indica l'etimologia del termine: dal latino AVUS, AVA, il siciliano vavo, cioè nonno, ha dato origine al vocabolo con il significato opposto. Tale spiegazione è tuttavia improbabile, dato che l'origine del termine risiede piuttosto nella voce onomatopeica propria del linguaggio infantile **baba* (Cortelazzo e Zolli).
- 42 Il vocabolo non è riportato nel dizionario di Mortillaro, mentre in quello di Castagnola equivale al sostantivo *comodo*.

OPERE CITATE

- Alfano, Giancarlo. "Per una definizione di 'romanzo monolingustico': *Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo". *Filologia e critica* (settembre-dicembre 1994): 393-410.
- Amoroso, Giuseppe. "Horcynus Orca". *Humanitas* 4 (aprile 1975): 312-22.
- Baldacci, Luigi. "Divagazioni sul *Menabò*". *Paragone, letteratura* 132 (dicembre 1960): 116-21.
- Baldelli, Ignazio. "Dalla *Fera* all'*Orca*". *Critica Letteraria* 7 (aprile-giugno 1975): 287-310.
- Baldini, Antonio. *Italia di Bonincontro*. Firenze: Sansoni, 1940.
- Biundi, Giuseppe. *Dizionario Siciliano-Italiano*. Bologna: Forni, 1969.
- Bruno, Oscar. "Echi e riflessi letterari nell'*Horcynus Orca* di Stefano D'Arrigo". *Atti dell'Accademia Peloritana. Classe di Lettere, Filosofia e belle arti* 54 (1977-1978): 233-98.
- Castagnola, Michele. *Dizionario fraseologico siciliano italiano*. Palermo: Cavallotto, 1980.
- Cecchi, Emilio e Natalino Sapegno. *Storia della Letteratura Italiana. Il Novecento IX*. Milano: Garzanti, 1969.
- Cesarini Sforza, Marco. "Non hanno saputo (o voluto) leggermi". *Il Secolo XIX* (22 marzo 1975): 3.
- Comisso, Giovanni. *Gente di mare*. Milano: Fratelli Treves, 1928.
- . *L'Italiano errante per l'Italia*. Firenze: Fratelli Parenti, 1937.
- Cortelazzo, Manlio e Paolo Zolli. *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*. Vol.I. Bologna: Zanichelli, 1979.
- Dardano, Maurizio. *Nuovissimo Dizionario della Lingua Italiana*. Roma: A. Curcio, 1982.
- D'Arrigo, (Fortunato) Stefano. "Delfini e Balena Bianca". *Il Giornale di Sicilia* (25 settembre 1949): 3.
- . *Horcynus Orca* (=HO). Milano: Mondadori, 1994.
- . *Codice siciliano*. Milano: Mondadori, 1978.
- . "I giorni della fera" (=GF). *Menabò* 3 (1960): 7-112.
- . *Omiccioli sino a Scilla*. Catalogo della mostra. Roma: Studio d'Arte Palma, 1950: 1-10.
- . *Mirabella*. Catalogo della mostra. Roma: Edizioni Il Pincio, 1952: 1-18 n.n..
- . "L'elefante dello Zambesi". *Almanacco della Cometa*. Eds. G. Appella e P. Mauri. Roma: Edizioni della Cometa, 1987: 87-93.
- Devoto, Giacomo e Gabriella Giacomelli. *I dialetti delle regioni d'Italia*. Milano: Bompiani, 1995.
- Esposito, Rossana. *Invito alla lettura di Comisso*. Milano: Mursia, 1990.
- Fontanelli, Giuseppe. "D'Arrigo e il suo Codice". *Quaderni di filologia e letteratura siciliana* 4 (1977): 61-77.
- Frare, Pierantonio. "Horcynus Orca di Stefano D'Arrigo". *Testo* (gennaio-giugno 1984): 92-102.
- Giordano, Emilio. *Horcynus Orca: il viaggio e la morte*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1984.
- Lanuzza, Stefano. *Scill' e Cariddi. Luoghi di 'Horcynus Orca'*. Catania: Lunarionuovo, 1985.
- Marabini, Claudio. *Lettura di D'Arrigo*. Milano: Mondadori, 1978.
- Mortillaro, Vincenzo. *Nuovo Dizionario Siciliano-Italiano*. Bologna: Forni, 1970.
- Nicotra, Vincenzo. *Dizionario siciliano-italiano*. Bologna: Forni, 1974.
- Omero. *Odissea*. Trad. di R. Calzecchi Onesti. Torino: Einaudi, 1989.
- Ovidio. *Metamorfosi*. Ed. E. Oddone. Milano: Bompiani, 1988.
- Pampaloni, Geno. "Un nuovo narratore 'dialettale': Stefano D'Arrigo". *L'approdo letterario* 12 (ottobre-dicembre 1960): 106-9.
- Sabatini, Francesco. *La comunicazione e gli usi della lingua*. Torino: Loescher, 1994.
- Savarese, Nino. *Cose d'Italia*. Firenze: Parenti, 1940.
- . *Cronachetta siciliana dell'estate 1943*. Roma: Sandron, 1944.
- Serianni, Luca e Alberto Castelvocchi. *Grammatica italiana*. Torino: UTET, 1988.
- Tropea, Giovanni. *Italiano di Sicilia*. Palermo: Editrice Aracne, 1976.
- Virgilio. *Bucoliche*. Trad. di L. Canali. Milano: Rizzoli, 1990.
- Vocabolario Siciliano*. Vols. I (=VS1), II (=VS2), III (=VS3). Catania-Palermo: Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1977, 1985, 1990.
- Volpi, Guglielmo. *Vocabolario della Lingua Italiana*. Firenze: S.A.G. Barbèra, 1941.

L'informazione sul libro: miraggi e prospettive della comunicazione multimediale¹

Per affrontare il tema della comunicazione libraria nella società multimediale è necessario seguire, sia pure in sintesi, le sorti dei protagonisti indiscussi di questa operazione informativa: l'autore, l'opera e il pubblico. Attori di una rappresentazione che ha variamente mutato il proprio copione nel corso della storia culturale dell'Occidente (dalla prima rivoluzione, l'invenzione della stampa, alla terza cui assistiamo in tempo reale, la trasmissione elettronica del testo, passando attraverso il processo di industrializzazione del libro stampato, che rappresenta il secondo cataclisma per l'editoria occidentale), essi sono realmente i punti fermi di un gioco complesso di richiami e di sollecitazioni linguistiche (verbali e non), che ormai di regola corredano l'ingresso e il cammino di ogni tipo di libro 'sul mercato'.

Presento qui alcune riflessioni relative ai mutamenti *in fieri* che il libro subisce nelle 'catene di trasmissione',² per dirla con Doležel (1990), ed alle ripercussioni sostanziali che i modi di leggere e di informare il pubblico sulla lettura porteranno (è lecito, quanto meno, sospettarlo) sui criteri di codificazione testuale.

Il quesito di fondo può essere riassunto nel modo seguente: l'attività di scrittura finirà per essere condizionata o, addirittura, trasformata nella sua natura intrinseca (un esercizio individuale, indirizzato ad un destinatario assente), ad opera delle nuove tecniche di ricezione del libro da parte del lettore e dei differenti modi di presentare e di informare il lettore sulle qualità del libro da parte dell'editore? Scrittura e lettura, in altre parole, stanno forse perdendo le loro sembianze tradizionali, per rinascere in altre vesti nel contesto della comunicazione multimediale, non trovando in esso gli spazi che la civiltà dell'oralità e, successivamente, quella della scrittura avevano loro assegnato dall'antichità ai giorni nostri?

Il tema è affascinante quanto complesso e nei limiti qui dettati dal tempo sarà possibile esplicitare soltanto alcuni dei molti spunti teorici che ne derivano: le dimensioni sociale ed economica, egualmente coinvolte nell'argomento discusso in questo seminario, saranno volutamente trascurate in queste pagine, a beneficio degli aspetti semiotici e linguistici.

Dell'importanza che il momento della ricezione riveste nell'atto comunicativo che ciascun testo significa erano ben consapevoli gli intellettuali del Circolo linguistico di Praga, iniziatori, fra le altre cose, di quel filone di studi che si concretizzerà nella 'poetica semiotica' e nella 'estetica della ricezione'.³ In particolare, il progetto praghese aveva inaugurato la considerazione degli aspetti esterni della comunicazione letteraria: i rapporti fra produttori e letteratura e quelli, ancora più sfuggenti, fra letteratura e pubblico. La definizione del testo come oggetto semiotico nasce in quell'ambiente in stretto riferimento all'opera letteraria, ma risulta estensibile, nella sostanza, anche ad altri generi (saggistica, autobiografia etc.). Lo scritto, ricorda Doležel, fa parte di un circuito comunicativo segmentato in due *tranches*, in conformità al canale diamesico a cui appartiene: mittente (autore)-messaggio e messaggio-ricevente (pubblico). I due poli del circuito non si incontrano e il *trait d'union* che li collega resta la pagina scritta, compilata e ordinata in una sequenza immutabile, su cui il destinatario non può compiere interventi che ne modifichino fisicamente la struttura. La fissità della parola scritta è infatti tradizionalmente contrapposta al dinamismo camaleontico del parlato, come sua proprietà specifica e caratterizzante.⁴ Sono però possibili altri tipi di interazione fra pubblico dei lettori e testo: l'insieme delle operazioni interpretative che ogni epoca variamente assegna alle singole opere, ai libri che ne rappresentano il *canone* garantisce a ciascun prodotto letterario la propria sopravvivenza nel tempo e nella storia (all'interno, appunto, delle cosiddette 'catene di trasmissione') e suggellano il compimento del ciclo comunicativo.⁵ Si può, pertanto, affermare che un testo ha raggiunto i fini comunicativi per cui è stato generato, quando il pubblico-destinatario l'ha reinterpretato ed accolto. Doležel propone per questa fase rielaborativa ad opera del lettore la definizione di 'transduzione letteraria' [*literacy transduction*] (210). L'espressione intende cogliere, negli intenti di chi l'ha coniata, il trasformismo filologico, quel continuo divenire cui ogni forma di testualità letteraria (e non) soggiace, quando il libro intraprende i percorsi diasporici della diffusione e della distribuzione commerciale.

Il lettore disporrà di uno spazio creativo maggiore o minore, a seconda delle strategie di codificazione e in base alle tecniche che consentono ad un insieme di significati rappresentati e prodotti (secondo nuove modalità definitorie suggerite oltreoceano nell'ambito dei *cultural studies*, per la nozione di 'testo')⁶ di superare il momento e il luogo della stesura originaria. La 'transduzione' varia perciò in diacronia, poiché cambiano nel tempo i mezzi di articolazione linguistica del messaggio e di confezione esterna del libro (che ne rappresenta, in qualche misura, il 'contenitore commerciale'), ma varia anche in prospettiva sincronica, dato che agli strumenti storicamente impiegati per la scrittura e la lettura-ricezione (rispettivamente: la penna o la macchina da scrivere, la consegna del manoscritto all'editore che provvede alla stampa e la lettura individuale del materiale cartaceo) si affiancano ormai

le procedure informatiche e multimediali. Il testo è sempre più spesso composto e memorizzato con programmi di scrittura (*word processors*) su *personal computer* e con frequenza crescente le case editrici, per quanto prestigiose e ben presenti sul mercato nazionale ed internazionale, incoraggiano l'autore a curare personalmente l'*editing*. Questo passaggio di mansioni porta due tipi di conseguenze di segno opposto, ma di eguale portata: sul piano economico, l'*editing* 'fatto in casa' si traduce nell'abbattimento dei costi di produzione; d'altro lato, sottraendo le attività di preparazione formale ed estetica del libro al diretto controllo dei tecnici editoriali (impaginazione, scelta dei caratteri etc.) si rischia di compromettere fortemente la qualità finale del prodotto. In altre parole, la migrazione della perizia professionale necessaria a redigere libri di qualità dalla casa editrice al tavolo (o forse meglio, alla tastiera) dell'autore non può avvenire senza un progressivo detrimento delle competenze redazionali.⁷

L'atto terminale del processo di trasmissione è la lettura. La 'rivoluzione multimediale' finirà per investire anche questa fase della circolazione libraria, più di quanto non sia avvenuto finora. La produzione di opere in *CD-Rom* prevede, infatti, che anche il lettore, passando dalla passività ricettiva imposta dalla versione a stampa alla mobilità dello scorrimento a video, interagisca attivamente col testo. Ad uno stile di lettura lineare si va sostituendo un andamento desultorio ed interattivo.

Il circuito comunicativo di cui il libro fa parte come oggetto semiotico (ossia veicolo di un messaggio rivolto da un emittente ad una pluralità indefinita di riceventi) è costituito anche da un insieme di *fattori esterni*: essi rappresentano, nella loro totalità, il corredo informativo che la moderna politica editoriale associa ormai sistematicamente al lancio dei propri prodotti librari sul mercato. Fattori comunicativi interni e dati informativi esterni hanno ripercussioni non trascurabili sulla vita e sulla vitalità del libro nella comunità scientifica e letteraria cui è destinato; una rapida rassegna degli elementi ascrivibili alle due categorie permetterà di ricostruire gran parte delle trasformazioni del processo comunicativo di cui il libro è soggetto e oggetto al tempo stesso, come veicolo di cultura e come strumento di ricezione del messaggio.

Esaminando l'evoluzione dei fattori interni, si devono menzionare i ribaltamenti paradigmatici che hanno segnato la storia del libro. Per questo punto, faccio implicito riferimento alla recente miscellanea curata da Cavallo e Chartier, che indicano le seguenti tappe:

1. il mondo antico, dove il libro si presentava sotto forma di rotolo e il cui contenuto era destinato, per lo più, ad una lettura recitata e collettiva. Basti pensare alla trasmissione dell'*epos* omerico, filtrato e adattato di volta in volta alle esigenze dell'uditorio dalla collegialità rapsodica, attraverso un esercizio mnemonico fatalmente votato ad una repentina scomparsa. La scrit-

tura in questo caso è, per molti versi, assimilabile a ciò che in epoca moderna definiamo *ghost writing*: se il nome dell'autore resta a suggello di garanzia della qualità e continua a rappresentare il responsabile putativo del testo (Genette), non sembra troppo rilevante l'identificazione del *chi* abbia provveduto alla stesura dell'opera in prima persona, né di *quanti* vi abbiano eventualmente partecipato oltre all'autore cui si attribuisce la paternità primaria. Altrettanto spersonalizzata è l'attività complementare della lettura, che costituisce uno dei momenti di massima aggregazione culturale della comunità. Siamo ancora lontani dall'atmosfera ieratica del monastero medioevale, in cui il rapporto lettore/testo si consolida nella dimensione individuale;

2. in epoca tardo-latina (con una tendenza che troverà ampia realizzazione nell'alto medioevo), si passa dalla lettura ad alta voce alla lettura silenziosa o mormorata:⁸ il libro, nel frattempo, ha assunto l'effigie più moderna del codice, vicina per alcuni tratti al formato dei nostri giorni. Le pagine vengono sfogliate sequenzialmente e ripropongono al lettore l'ordine lineare voluto dall'autore, o da chi ha restituito filologicamente il testo, suggerendogli un percorso prestabilito di lettura. Lo spazio per interventi interpretativi, quali testimonianze dell'avvenuto processo di ricezione, sono confinati alle annotazioni in margine alle colonne di cui è composta la pagina o alle eventuali osservazioni riportate *inter lineas*. Il margine creativo, cui facevamo cenno sopra, si è assottigliato, così come le possibilità di trasformazione della versione testuale primaria. Il passaggio dalla civiltà aurale alla civiltà della scrittura (tale è da considerarsi l'epoca che inizia nel tardo impero) avvicina per un verso autore e lettore, ne personalizza il rapporto, ma riduce la creatività ricettiva del pubblico;

3. non altrettanto carica di conseguenze, per quanto strano possa sembrare, è stata l'invenzione della stampa: le trasformazioni subite dal libro in questa fase storica sono pesanti sul piano grafico ed estetico, ma non così rilevanti su quello della sua trasmissione. Tratti di continuità più che elementi di rottura accomunano *print culture* e *scribal culture*: già il libro a codice si era, infatti, dotato di versioni in qualche modo 'tascabili' (si pensi al *libellus* di cui fa esplicita menzione, non senza qualche civetteria, Catullo, nell'incipit dedicatorio a Cornelio Gallo). E, d'altro lato, la tecnica di lettura silenziosa e visuale avviata in pieno alto medioevo mantiene le stesse caratteristiche in epoca moderna;

4. *nihil novum sub sole*, quindi, almeno fino al momento della messa in produzione su larga scala del libro a stampa (XVIII sec.), primo significativo passo verso un allargamento quantitativo dei potenziali destinatari. Cambia, in questa fase, anche il profilo qualitativo del lettore: al cosiddetto lettore *intensivo* (identificabile in prima istanza col *clericus* e culturalmente dipendente, comunque, dalla formazione religiosa) comincia ad affiancarsi un tipo di lettura laica, in senso lato, nasce cioè quella *curiositas* intellettuale che spingerà il pubblico degli alfabetizzati, per quanto ancora molto ristretto in

termini numerici, a superare i confini del genere sacrale, alla ricerca quasi rabbiosa (si parla, infatti, di *Lesewut* "furore di leggere") di nuovi orizzonti testuali. La *Pamela* di Richardson (1740) incontra in questo periodo un inatteso successo di pubblico (soprattutto femminile) ed apre il varco ad un genere di romanzo più vicino alla concretezza della vita quotidiana (Wittmann);

5. l'ultima delle rivoluzioni di cui parlano Cavallo e Chartier è quella tuttora in corso: ne sono coinvolti in massima parte l'autore, che torna ad essere figura meno rigidamente fissata di quanto non capitasse con la civiltà della scrittura tradizionale (si pensi solo ai possibili interventi su dischetto dei molteplici revisori di un testo compiuterizzato) e il lettore, infine, senz'altro più libero di interagire con la parola scritta a video e, quel che più conta, autorizzato a spostarsi liberamente nel testo, che risulta ormai violato nel principio della sequenzialità lineare caratteristico della stampa.

Ciò implica, di necessità, che il progetto testuale concepito dall'autore in origine possa essere infranto legittimamente dal lettore più e più volte, senza che venga meno, per questo motivo, l'integrità dell'opera. Il testo ideato e trasmesso per via *diatelica* è strutturato per associazione di sezioni monografiche disposte in parallelo piuttosto che in serie.⁹ Questo tipo di innovazione interna ha portato le conseguenze più incisive sulla natura del circuito comunicativo che il libro percorre nella civiltà multimediale. Alcuni aspetti restano nell'ombra ed è difficile prevederne gli sviluppi: si pensi, per esempio, al problema della distinzione di ruoli e funzioni fra scrittore e lettore, non sempre così nettamente separabili nella comunicazione per via informatica;¹⁰ oppure alla questione della differenza qualitativa fra cultura mediale (con costi di produzione molto inferiori e conseguente abbassamento del livello qualitativo) e cultura tradizionale (di alto livello ed ancora legata agli strumenti di trasmissione ereditati dal passato recente). Negli Stati Uniti la dicotomia si sta già realizzando, con gravi rischi per gli equilibri culturali e sociali di quel paese.

Resta da prendere in esame i fattori di ordine esterno: essi includono il pacchetto informativo che in epoca moderna accompagna il testo dall'editore al mercato. I cambiamenti intervenuti a questo livello sono globalmente riconducibili ad un'unica generale tendenza: l'attenzione si è andata progressivamente spostando dal testo all'autore, come responsabile e garante della credibilità dei contenuti agli occhi del destinatario e, sul versante delle aspettative nutrite in casa editrice, della vendibilità dell'opera.

La storia dell'informazione sul libro è anche storia delle pratiche di titolatura e di attribuzione di una paternità specifica alle singole opere. Genette ha chiaramente dimostrato come da una cultura fondata su una pratica di trasmissione pressoché anonima dei testi classici si sia passati alla necessaria indicazione del nome dell'autore nella civiltà libraria moderna. Anticamente, è noto, il nome dell'autore veniva inframezzato al testo (spesso nell'*incipit* o

nell'*explicit*); Erodoto, per esempio, inserisce il proprio nome come prima parola delle Storie: *Ērodotou Alikarnasséōs istoriēs apódexis hēdē* “questa è l'esposizione delle ricerche di Erodoto di Alicarnasso”. In altri casi, la paternità doveva essere attribuita postuma, in forma indiretta (è il noto e controverso caso di Omero). In epoca moderna non solo l'autore tiene a suggellare il testo con la propria *sphrēgís*, ma la convalida derivante dalla consuetudine autografa è richiamata con insistenza, tanto da tradursi in vera e propria forza persuasiva.

Esaminiamo più in dettaglio le strategie di comunicazione esterna. La sfera in cui di solito confluiscono le informazioni promozionali, o di natura pubblicitaria, è quella che Genette definisce *paratesto*, cioè “l'insieme eteroclitico di pratiche e di discorsi di tutti i tipi e di tutte le età”, che accompagnano la presentazione di ogni opera letteraria (Genette 4).¹¹ Attraverso il paratesto un testo diventa libro e in quanto tale si propone ai lettori e al pubblico. Alcuni esempi: il titolo, l'indicazione del nome dell'autore, la prefazione, le note e, inoltre, tutto ciò che produce informazione al di fuori dei confini della pagina scritta (interviste, dibattiti, incontri etc.). Le notizie dirette sono rafforzate dall'insieme fattuale di eventi che, se comunicati al pubblico, condizionano e modificano la ricezione dei contenuti: le vicende private relative alla vita dell'autore, i tratti della sua personalità etc. Conoscere o ignorare l'omosessualità di Proust, ci ricorda Genette, differenzia il modo in cui il messaggio della *Recherche* viene accolto. E tanti altri esempi dello stesso genere potrebbero essere elencati a sostegno dell'ipotesi per cui la biografia dell'autore esercita un condizionamento concreto sul secondo segmento del circuito comunicativo: il rapporto testo-pubblico.

La nostra cultura editoriale e il canale ricettivo comunemente diffuso nei paesi occidentali ha notevolmente potenziato gli elementi costitutivi del paratesto e fa ampio uso, a scopi di promozione e vendita, del cosiddetto paratesto ‘fattuale’.¹² Per quanto sia difficile misurarne il peso, ogni elemento biografico o aneddotico costituisce la cornice del testo, da cui il lettore non può prescindere nel valutarlo anche sotto il profilo estetico.¹³ Il messaggio, verbale e visivo, espresso in questa forma risponde a precise intenzioni e interpretazioni autoriali e editoriali. Pur trattandosi di discorso eteronomo, ausiliare, che si pone al servizio del testo, esso ha finito per rappresentarne la sua ragione d'essere.

Le parti di cui si compone fisicamente il libro seguono storicamente lo sviluppo del mercato dell'editoria nelle singole epoche. Dettagli apparentemente trascurabili, come i cambiamenti della copertina nel corso del '900 e la trasformazione, non ancora cessata, della tipologia dei titoli, illustrano, pertanto, le scelte strategiche dell'editoria sul piano commerciale e comunicativo. Ancora da Genette (26 sgg.) attingiamo preziose notizie sul mutare dei ‘dintorni del testo’ nel tempo. La copertina, è noto, nasce come luogo strategico per l'ideazione di inserti pubblicitari *ante litteram*, agli inizi dell'800:

Genette cita, fra i primi esemplari, le *Oeuvres complètes* di Voltaire presso Baudoin (1825). A partire da quel momento, la veste anonima e dimessa caratteristica del libro antico riaffiora ormai solo occasionalmente sui banchi di vendita delle librerie antiquarie. In epoca moderna e, soprattutto, negli ultimi decenni la copertina si è arricchita di messaggi affidati al linguaggio o all'immagine, il cui significato non si esaurisce nella sfera referenziale e descrittiva; i tratti informativi più enfatici sono, infatti, concentrati in questa sezione (illustrazioni vistose, citazione di adattamenti cinematografici o televisivi etc.). Ad essa si affianca con frequenza crescente la cosiddetta sovracoperta (*liseuse*), dove trovano sede, di preferenza, le indicazioni iconografiche. In sovracoperta possiamo vedere la fotografia di un dipinto che richiama il contenuto, per una o più proprietà: il saggio sulla storia della lettura, per esempio, curato da Cavallo e Chartier reca in sovracoperta una foto del celebre quadro di Pablo Picasso dal titolo *La lettrice*. In tale modo, l'attenzione del lettore (o del potenziale acquirente) viene orientata direttamente verso il tema dell'opera. La scelta di un dipinto famoso, o, comunque, semanticamente attinente al *Leitmotiv* del libro sembra essere la più comune e, probabilmente, la più efficace in termini promozionali, poiché decodificare il messaggio visivo, in abbinamento a quello verbale condensato nel titolo, risulta operazione facile e immediata per il lettore. Qualche volta, il rapporto semantico fra l'indicazione iconografica e quella verbale non è di natura analogica, ma metonimica: il volume di M. Kundera (1995) *La lentezza*, pubblicato da Adelphi, ha impresso in un riquadro che copre circa la metà superiore della sovracoperta/copertina¹⁴ la tela del Tiepolo *Passeggiata in villa*. Il tema della lentezza (che nella matematica esistenziale di Kundera assume valore categoriale) è citato indirettamente attraverso la memoria del tema contiguo del quieto passeggiare in campagna, caro all'aristocrazia settecentesca raffigurata dal Tiepolo.

Altre volte, la sovracoperta (o, in sua assenza, la copertina), contiene la foto dell'autore; questa linea in Italia è stata scelta soprattutto da quegli editori che privilegiano la stampa di volumi destinati al grande pubblico (da Mondadori a Rizzoli, o, in circostanze occasionali, Adelphi).¹⁵ La figura dell'autore sovrasta il profilo contenutistico dell'opera, come dire che la promozione è affidata prevalentemente alla sua immagine personale e alla presa che essa esercita sul potenziale acquirente. Anche questo è un sintomo del mutato rapporto fra autore e testo: la trasformazione della veste editoriale appare mossa complessivamente dalla tendenza al potenziamento del paratesto, ivi incluso tutto il materiale pubblicitario che di solito accompagna l'esposizione del volume in libreria (manifesti, stralci di recensioni etc.).

Il titolo resta depositario di una importante funzione 'adescatrice' nei confronti del pubblico dei lettori (un bel titolo è il vero prosseneta del libro, ci ricorda con qualche malizia, Genette) e, in obbedienza a tale compito, si sono incrementati e raffinati, nel tempo, i tratti di espressività linguistica. L'infor-

mazione di natura referenziale viene rimandata al sottotitolo, il cui valore oscilla spesso fra l'epesegesi e il richiamo deittico.¹⁶ L'espressività può essere ottenuta attraverso una serie di strumenti linguistici o retorici: fra i primi, l'uso di frasi modalizzate (nella forma della modalità deontica, come nel noto *Va' dove ti porta il cuore*, di S. Tamaro), o di scelte lessicali attinte ai registri diastraticamente più marcati (si veda, per esempio, il recente successo editoriale, nel filone comico, *Anche le formiche, nel loro piccolo, si incazzano*, tanto più provocatorio in quanto uscito per i tipi di un editore come Einaudi, solitamente legato a volumi di prestigio scientifico e culturale e ben lontano dalle lusinghe del mercato delle grandi cifre).¹⁷ In altri casi, le figure retoriche servono a richiamare l'attenzione, giocando con richiami antitetici non sempre collegati direttamente al contenuto: *Presto che è tardi!* si intitola un volumetto umoristico di E. Greggio (Mondadori), destinato alla satira o, forse meglio, alla caricatura parodistica dei più noti personaggi pubblici dell'Italia contemporanea. E gli esempi potrebbero moltiplicarsi.

Il cosiddetto epitesto allografo prevede almeno due livelli di lancio commerciale:

a. l'intervista: mette l'autore in primo piano e relega la figura del critico letterario in una posizione secondaria;

b. il dibattito: se la promozione è affidata a questa formula, si associa anche ad intenti culturali che travalicano le finalità 'di cassetta'; si pensi alla costituzione delle 'associazioni dei lettori', ormai comuni e numerose anche in provincia, oppure alla abitudine di organizzare 'incontri con l'autore', inaugurata dalle librerie più importanti delle grandi città ed estesasi, ben presto, anche nei centri più piccoli.

L'informazione mediale tende a privilegiare gli strumenti epitestuali e a favorire il contatto diretto fra i nodi terminali del circuito informativo: l'autore e il pubblico.

Quando si parla di pubblico si allude implicitamente all'equazione: insieme dei lettori = insieme degli acquirenti. Nella realtà, i due insiemi non sembrano affatto sovrapponibili ed è sempre possibile che parte del pubblico (ossia di quanti percepiscono, in qualche modo, notizia dell'esistenza di un libro ed informazioni, per quanto generiche, sul suo contenuto) partecipi alla ricezione, senza avere necessariamente letto il testo, approfittando magari dei canali indiretti sovraccitati (le interviste, i dibattiti televisivi, o le note di recensione). Nella stessa misura potrà accadere che l'acquisto di un libro non implichi, in rapporto di causa effetto, di diventarne poi lettore. Genette (74) propone opportunamente una divisione funzionale fra *lettura* e *ricezione*: si tratta di operazioni distinte che possono ma non debbono necessariamente coincidere. La scissione delle due modalità percettive fa da corollario ad un

principio dimostrabile nello studio della diffusione del libro, almeno nella sua veste cartacea tradizionale: circolazione di testi non significa sempre e comunque circolazione del pensiero o dei contenuti (Giannini 220 sgg.), proprio perché possedere un libro non significa averlo letto. Il pubblico, inteso in questa accezione genettiana, si presenta, pertanto, come un insieme più vasto dell'insieme dei lettori e il mercato editoriale moderno punta a stimolare più da vicino l'attenzione di chi compra, rispetto a quella di chi legge: ciò spiega il potenziamento degli effetti paratestuali. L'obiettivo primario dell'inserimento di un libro sul mercato è che sia venduto il più possibile e non che sia letto nelle stesse proporzioni. Da ciò derivano tutte le strategie informative interne ed esterne che ne contrassegnano le sorti editoriali e commerciali.

Nel concludere questa conversazione sulle condizioni dell'informazione sul libro e sugli inevitabili cambiamenti nei criteri di trasmissione e ricezione testuale, ricordo l'osservazione della Bachmann, secondo cui i successi variabili nel tempo di opere e autori danno informazioni sul tempo che li accoglie e li promuove. Essa si fonda sulla convinzione che la letteratura non sia un fatto compiuto, ma un territorio aperto in cui il passato si riversa inevitabilmente sul presente. Parafrasando la forma e la sostanza del pensiero della Bachmann, possiamo dire che anche gli strumenti che le singole epoche selezionano per garantire la circolazione ed il successo di opere e autori ci informano sullo 'spirito dei tempi' medesimi. E francamente mi pare che l'enfasi sul protagonismo dell'autore e sulla spendibilità commerciale della sua immagine non depongano troppo a favore dell'epoca corrente.

Università per Stranieri di Perugia

NOTE

- 1 È il testo di una relazione presentata al seminario di studi su "Il libro nella società multimediale", tenutosi presso l'Università per Stranieri di Perugia nel dicembre 1995.
- 2 L'espressione *catene di trasmissione* è riferita in Doležel alla circolazione perpetua dei testi letterari: essa rappresenta il "requisito essenziale" per la loro sopravvivenza, poiché "i testi letterari esistono come oggetti estetici solo fintantoché essi vengano attivamente elaborati nella circolazione" (Doležel 210).
- 3 Il Circolo di Praga (fra i nomi più rappresentativi ricordo: N.S. Trubeckoj, R. Jakobson) è noto al pubblico dei linguisti per i fondamentali contributi alle scienze del linguaggio nei diversi settori (dalla fonologia alla semantica) e alla diffusione dello strutturalismo nel pensiero linguistico e nella cultura europea. Ma altrettanto preziose sono state le indicazioni che i praghensi hanno dato nel campo della critica letteraria e della poetica: l'analisi e la valutazione di questo filone di studi è contenuta in Doležel (185-220), dove si ricorda come già R. Jakobson riconoscesse la natura composita delle teorie linguistiche e letterarie espresse nel pensiero praghese, autentico punto di incontro delle esperienze scientifiche europee e americane.
- 4 Scritto e parlato si contrappongono per differenti proprietà legate alla natura stessa del mezzo di trasmissione del messaggio (catene di grafemi e di fonemi, rispettivamente). I tratti oppositivi delle varietà diamesiche di base possono essere racchiusi nel seguente schema, che riassume le strategie comunicative di entrambe:

- | | parlato | vs. | scritto |
|----|------------------------------------|-----|------------------|
| a. | dialogicità | | unidirezionalità |
| b. | dipendenza dai fattori contestuali | | autonomia |
| c. | dinamismo testuale | | fissità |
- 5 Il dibattito sui criteri di composizione del *canone* in letteratura è quanto mai vivo ed acceso in questi tempi, nell'ambito della critica epistemologica e letteraria nordamericana. La proposta più radicale, maturata in seno al cosiddetto *Cultural Materialism*, prevede "l'abolizione radicale della nozione di canone in quanto, qualora si accetti la nozione di costruzione discorsiva della realtà – e dunque la divisione dei saperi come operazione storicamente e culturalmente determinata – non sarà più possibile, né utile, isolare il corpus di testi tradizionalmente etichettato come *letteratura* da tutte le altre forme di testualità" (Iuli 170-71).
 - 6 I *cultural studies* (CS) sono ormai identificabili nella realtà culturale statunitense come un'area di studio in cui convergono una molteplicità di interessi disciplinari, destinati a fornire nuove interpretazioni per temi 'antichi' (il rapporto società/cultura, letteratura/cultura etc.). Il progetto dei CS, tuttora in stato di elaborazione a circa un decennio dal suo atto di nascita, ambisce anche a ridefinire il ruolo della cultura di massa e delle strategie di ricezione e consumo dei prodotti culturali di varia natura (da quelli musicali e televisivi, a quelli tradizionalmente etichettabili come letterari). Per una rassegna recente sull'argomento, si veda Iuli.
 - 7 L'abitudine di consegnare all'editore il testo pronto per la stampa (*camera ready-copy* direttamente riproducibile su pellicola) è ormai invalsa in Italia nella saggistica e, in modo particolare, in quella accademica. I fatti che giustificano questa trasformazione sono in parte noti: spesso i saggi specialistici hanno un pubblico molto circoscritto e, per l'elevato grado di tecnicismo che li caratterizza, raggiungono con difficoltà porzioni più ampie di mercato. Le case editrici adottano, pertanto, una politica commerciale molto cauta: tiratura del volume limitata ad un numero esiguo di copie (sull'ordine di qualche centinaia), contributi finanziari che ne coprano, almeno in parte, i costi vivi, investimento minimo nel lancio commerciale. I rischi di questa circolazione autarchica della stampa scientifica sono stati compresi ed anche, più volte, denunciati (si pensi solo ai toni secchi con cui si è espresso di recente l'italianista Marco Santagata sulle colonne di un noto quotidiano, in merito alle condizioni dell'italianistica). Meno spesso si è riflettuto sul fatto che l'*off-set*, se ben sfruttato, offre la possibilità di superare i vincoli commerciali: con le suddette modalità 'artigianali' un libro di qualità, ma che magari tratta questioni estranee ai percorsi culturali imposti dai *media*, potrà essere stampato anche se non obbedisce agli imperativi del *marketing* editoriale. D'altra parte, il fatto che il suo contenuto scientifico non raggiunga il grande pubblico può significare che i temi affrontati non appartengono alla moda culturale del momento e non, necessariamente, che il suo valore sia modesto. Il Leopardi delle *Operette Morali* (nel celebre *Dialogo di Tristano e di un amico*) aveva ben descritto il rapporto fra la qualità del pensiero profuso dagli intellettuali nei libri dell'epoca e la diffusione che esso aveva raggiunto nella comunità. Certe osservazioni mantengono drammaticamente la loro freschezza in riferimento all'Italia dei nostri tempi.
 - 8 Si ricordi, peraltro, che la lettura silenziosa non è invenzione del tardo impero, ma ha radici che risalgono almeno fino al V a.C. (Svenbro 21).
 - 9 Adotto qui, con facile analogia con i ben noti tecnicismi della sociolinguistica, una nuova etichetta, per cogliere le particolarità formali e sostanziali della lingua trasmessa. Le varietà sociolinguistiche di base sono infatti: v. *diatopica*, v. *diastratica*, v. *diafasica*, v. *diamesica*, con riferimento rispettivamente agli assi di variazione geografico, sociale, situazionale e legato al mezzo di trasmissione. Anche se può sembrare altrettanto legittima la classificazione all'interno dell'asse diamesico, poiché i tratti che lo connotano sono legati alla pluralità dei mezzi di trasmissione (mediali e informatici), resta vero che le proprietà comunicative del trasmesso sono diverse sia da quelle dello scritto che da quelle del parlato e ciò costringe a rivedere, sul piano teorico, i confini e l'interazione delle varietà sociolinguistiche, per valutare il corretto inserimento della diatelia nell'architettura dell'italiano contemporaneo.
 - 10 Per questi ed altri aspetti della 'rivoluzione comunicativa' prodotta dalla diffusione dei mezzi informatici si veda il recente volume di Bettetini.

- 11 Senza tradire la comprovata abilità nella suddivisione e nella denominazione delle differenti porzioni del testo, Genette (7 sgg.) identifica le due dimensioni che compongono il paratesto: il *peritesto*, categoria spaziale che comprende tutte le indicazioni e i messaggi inseriti fisicamente negli spazi periferici (i cosiddetti 'dintorni': titoli, prefazione, note) e l'*epitesto*, che include invece tutte le informazioni collocate all'esterno (interviste, conversazioni, corrispondenza etc.). L'unione delle due categorie dà vita al *paratesto*.
- 12 Il paratesto *fattuale* viene definito nel modo seguente da Genette: "Qualifico come *fattuale* un paratesto costituito non da un messaggio esplicito (verbale o altro), ma da un fatto la cui sola esistenza, se conosciuta al pubblico, apporti qualche commento al testo e abbia un peso sulla sua ricezione" (9). Anche il sesso dell'autore rientra in quest'ambito: senz'altro, osserva Genette, non leggiamo con gli stessi occhi la scrittura femminile e quella maschile. *Gender e women studies*, in gran voga nell'accademia nordamericana a partire dagli inizi di questo decennio, nascono, pertanto, sul terreno epistemologico del migliore strutturalismo europeo.
- 13 Le considerazioni qui svolte riguardano più direttamente il testo letterario, in quanto nella saggistica l'autore non è solitamente sentito in simbiosi col testo (non si parla, infatti, di 'paternità') e la stessa natura del rapporto autore-pubblico è mediata dai diversi fini comunicativi che il testo scientifico possiede.
- 14 Nelle edizioni di Adelphi, in realtà, sovracoperta e copertina sono tutt'uno nel dorso, mentre sul davanti del libro la sovracoperta si stacca da una copertina volutamente dimessa, realizzata in cartoncino bianco.
- 15 Alcuni esempi: la raccolta di saggi di Bachmann, oppure il libro-reportage di Chatwin, Adelphi etc.
- 16 Le tre funzioni fondamentali riconosciute al titolo sono: 1. funzione 'deittica' o 'identificativa'; 2. funzione 'referenziale'; 3. funzione 'espressiva'. L'evoluzione delle tecniche di titolatura ha portato ad una assegnazione, sia pure tendenziale, delle prime due funzioni al sottotitolo. Questa tipologia risale a quella che Genette (75-76) segnala come 'vulgata' funzionale sui compiti informativi del titolo. Manca, a tutt'oggi, uno studio esauriente ed aggiornato sulle funzioni linguistiche del titolo all'interno del processo informativo e promozionale che accompagna il testo, a partire dai suoi 'dintorni'.
- 17 Sarebbe interessante studiare la tipologia dei cataloghi editoriali anche in rapporto alla politica culturale delle case editrici: innovazione e conservatività nella elaborazione dei titoli dovrebbero essere valutate, infatti, tenendo conto del *target* che l'editore intende raggiungere con i propri volumi e del genere letterario o saggistico privilegiato.

OPERE CITATE

- Bachmann, Ingeborg. *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*. Milano: Adelphi, 1993.
- Bettetini, Gianfranco. *L'audiovisivo. Dal cinema ai nuovi media*, Milano: Bompiani, 1996.
- Cavallo, Guglielmo, e Roger Chartier, eds. *Storia della lettura nel mondo occidentale*. Bari: Laterza, 1995.
- Chatwin, Bruce. *Che ci faccio qui?*. Milano: Adelphi, 1989.
- Doležel, Lubomír. *Occidental Poetics. Tradition and Progress*. Lincoln-London: Nebraska UP, 1990. (Trad. it. *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*. Torino: Einaudi, 1990).
- Genette, Gérard. *Soglie. I dintorni del testo*. Torino: Einaudi, 1989.
- Giannini, Stefania. *Percorsi metalinguistici. Giuliano di Toledo e la teoria della grammatica*. Milano: Angeli, 1996.
- Handke, Peter. *Intervista sulla scrittura*. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1990.
- Iuli, Maria Cristina. "I Cultural Studies". Donatella Izzo, ed. *Teoria della letteratura. Prospettive dagli Stati Uniti*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996. 159-84.
- Svenbro, Jesper. "La Grecia arcaica e classica: l'invenzione della lettura silenziosa". Cavallo e Chartier 3-36.
- Wittmann, Reinhard. "Una «rivoluzione della lettura» alla fine del XVIII secolo?". Cavallo e Chartier 337-69.

D'Annunzio's School-Friend

Anthony Woodward

At the end of *Il compagno dagli occhi senza cigli* – “The School-friend with the Lashless Eyes” – D'Annunzio inscribed the date, January 1900, when the incident occurred which inspired the novella. It was first published, and then only in part, in *Corriere della Sera* during 1912 and 1913. Its completed form appeared in 1928 at roughly the time when an Edizione Nazionale of his works had begun to be funded by the Fascists. It was one of their methods of buying off D'Annunzio. By 1928 he was in any case a spent force politically and quite ready to be indulged in any number of ways throughout the grandiose misery of the final phase of his career in ‘Il Vittoriale degli Italiani’ on the shores of Lake Garda.

At the start of *Il compagno* – as I shall henceforth call it – D'Annunzio tells the reader that the incident which inspired it took place when he was completing his “romanzo veneziano,” *Il fuoco*. *Il fuoco*'s hero, Stelio Effrena, had been the most arrogantly articulate spokesman of D'Annunzio's own hubris as lover, ‘superuomo’ and artist. ‘Il fuoco,’ ‘the flame’ was a metaphor for the creative imagination, the power which elicits from the base matter of experience some glowing perfect form. At the beginning of *Il compagno* D'Annunzio compares his own art to the flame used in glass-blowing on the island of Murano, thus reminding his readers of the incident in *Il fuoco* when Stelio and La Foscarina had visited the island to watch the glass-blowers engaged in their traditional skills. Stelio, sensing the analogy with his own artistic inspiration, rapturously exclaims, “Virtù del fuoco!” – “The power of the flame!” He then dwells on the desirability of being able to give the lives of those who love him the perfected form to which he aspires – “Perché, perché, amica mia, non volete voi essere la divina statua mobile del mio spirito, l'opera di fede e di dolore con cui la nostra vita potrebbe superare la nostra arte? Perché siamo noi sul punto di somigliare ai piccoli amanti che si lamentano e maledicono?” (784).

Suffering and anguish are for Stelio like base matter to be purged of impurities. Life, thus ennobled and idealised, can take on the shapeliness of great art, like the exquisite goblet which the glass-blower of Murano is shaping in the flame before their eyes. He gives the goblet to Stelio and La Foscarina, who

takes it in her hand, un-wrapped. Later, as the two of them pace a remote 'calle,' she recalls for Stelio's benefit the splendours and miseries of her early career as an actress. Then the memory of her rival, Donatella, erupts; the goblet falls to the ground, smashed to bits. The incident surely symbolises how intractable real human suffering is to the transforming power of art. Nevertheless, Stelio manages to triumph over La Foscarina's all-too-human weakness and subdue her to his artist-'superuomo' purposes. She ends by accepting with joyful humility that her destiny henceforth lies in being the inspired interpreter of Stelio's dramatic art. On those terms they part – rather as Eleonora Duse was to devote many years of her career to taking D'Annunzio's plays on tour throughout Europe and America in the early 1900s. The message of *Il fuoco*'s ending is: "Superuomo-dom" works; recalcitrant existence can be subdued to the idealising, formative powers of a creator-hero; misery and suffering cannot be abolished, but they can be purified in the crucible of art.

Self-sufficing aesthetic transcendence had always been D'Annunzio's goal, in life as in art. Heroism, myth and ritualization had been additional weapons in a gladiatorial response to existence. *Il compagno dagli occhi senza cigli* called much of this into question, as the following passage from a very early stage of the novella makes clear: "La mia inquietudine somiglia quasi alla paura di vivere [...]. Stamani la mia armatura ha un fallo; e temo la ferita." And what is that "ferita" to which D'Annunzio refers, shortly after the cathartic glow of *Il compagno*'s opening reminiscent of *Il fuoco*? The wound, the crack in the perfect surface of his aesthetic hubris in his hermitage di lusso of La Capponcina outside Florence, is the unexpected arrival of an old school-friend, Dario: "La causa di tanto sgomento non è se non una visita annunciata! Debbo oggi rivedere, dopo vent'anni, un mio compagno di collegio e dietro di lui lo spettro della primissima giovinezza, la larva ambigua della pubertà" (416). But that is not all:

lo vedo vivo in carne e ossa camminare verso di me, affrettare il passo, alzare le mani nascoste nei guanti di lana bianca, agitarle nel saluto, avvicinarsi ansando, raso e liscio come allora, pallido come allora, simile a un fanciullo e simile a un vecchietto, con un sorriso straziante nella bocca smorta, con su le spalle curve un peso orrendo e oscuro. "Dario!"

È tra le mie braccia, senza poter dire una parola, strozzato da un nodo di tosse che alfine scoppia nel povero petto cavernoso squassando atrocemente tutta quella gracilità sensibile e stracca. "Amico, amico mio!" E in nessuno sguardo umano, come in que' suoi occhi senza cigli, ho mai letto una tristezza tanto disperata. (425-26)

Dario is everything from which D'Annunzio – or rather, D'Annunzio in his Stelio rôle – would wish to avert his eyes. D'Annunzio himself, however, was not purely and simply a Stelio. He was too subtle, too sensitive, too aware of things of which one would not expect him to be aware.

Dario is sick – his racking cough echoes throughout the novella; he is down and out; he is morally as well as physically decayed. Calling upon the resources of a game they had played when at school, he has forged Gabriele's signature on a promissory note. That fact only emerges, with an agonizing obliquity worthy of Henry James, near the end of the story. Between the beginning and the end D'Annunzio interweaves memories of their close companionship in the past – at 'Il Cicognini' in Prato, the illustrious but repressive school which D'Annunzio had attended – with reminders of Dario's desolate presence in the here and now of the story's telling.

Gabriele, gazing with fascinated horror and compassion at his old school-friend, finds himself half-babbling with semi-hysterical embarrassment, "Dopo vent'anni! Dopo vent'anni!" (427); "Vieni, vieni, Dario" (428). "Dario": the choice of that name, with its yearning open vowel, was a minor stroke of genius, and throughout the story its repeated echo coils around the memory of the reader, as of Gabriele himself, like some sepulchral reproach. He urges his friend toward a more commodious room in the luxurious villa, but its comfort and its possessions – "i legni i libri i quadri le maioliche le stoffe" (428) – now make him feel ashamed.

"Amico, amico mio, chi t'ha fatto tanto male?", he finds himself saying. Dario replies: "Non mi riconosci?" The question evokes a yet more anguishing flurry of embarrassment from Gabriele. The hint of grisly comedy in his catalogue of self-denigration is superbly managed – "Oh, non sei mutato, quasi. Guarda me! [...] Vedi: non ho più capelli; i denti mi si logorano; la vista mi diminuisce ogni giorno; soffro d'insonnio e d'allucinazioni. Tutta questa ricchezza, è illusoria. Sono carico di debiti. O prima o poi, non mi lasceranno se non una cinquantina di libri e una tavola d'abete" (429). The gist of what Gabriele attributes to himself in response to Dario's misery was accurate. His affluence at 'La Capponcina' did come to a sticky finish in 1910; the creditors did converge, and he wrote the Dario story in France in 1912, in self-imposed exile. D'Annunzio, however, was one of life's survivors. He was also 'street-wise,' as demonstrated by the agility with which he managed his career in France from 1910 to 1915. And he could always rely on charm along with flamboyant genius to endow all his doings with a mythical aura of glamour and panache.

Dario, by contrast, embodies everything in life that refuses to be verbally caressed into aesthetic glamour, ritual or myth. Even in D'Annunzio's *Notturno* there had been an element of tour de force in the exorcising of suffering and death. Dario, however, in the words of King Lear, is "the thing itself." Near the end of the story, when the incident of the forged signature is in the course of being revealed, a yet more disturbing layer of darkness is hinted at. Gabriele and Dario look over an old book preserved by Gabriele from their schooldays, on whose fly-leaf he had signed his name three times. Dario takes a sheet of

paper and silently copies the signature to perfection. It is his way of revealing to Gabriele, bit by bit, the forgery that is tormenting his conscience. Gabriele watches:

Parlo con quella volubilità che s'illude di stornare la tristezza, evitando d'incontrar gli occhi senza cigli.

Dario ammutito prende un de' fogli bianchi, intinge una penna, e scrive il mio nome, tanto perfettamente contraffacendo la mia firma che io gli metto le mani su le spalle con un atto affettuoso ed esclamo: "Alter ego!" Di subito egli si volge verso di me, a faccia a faccia.

In un attimo sono vuotato di tutto il mio mondo immaginario, di tutte le mie finzioni, di tutte le mie musiche; in un attimo la stanza severa è vuotata di tutta la sua sensibilità affine ai miei pensieri come la cassa dello strumento alle corde. L'aura di laggiù, quella che appenava lo spazio fra la mia tavola e l'altra, l'aura sorda respirata dal maniaco e dal bleso, l'aura di sfacelo e di dolo mi riavvolge a un tratto, mi affanna, mi affoga, come l'emanazione di un contagio sordido. (524)

That response, with its hint of some weird, frightening complicity in the affinity between the two friends, echoes an earlier passage, when Dario had first appeared:

L'anima sembra in fuga, quasi sgominata e sciolta, presa dal bisogno d'essere altrove. Ritorna, tocca l'amico malato, lo avvolge, lo abbraccia; poi di nuovo si divide, si sparpaglia, si dissipa, come quella fiamma che vagola su la superficie del legno prima d'apprendersi. E una voce le mormora, non senza perfidia: "Artista, artista, ecco, tieni, mordi la vita. Questa è la malattia, questa è la sciagura, questo è il crollo d'ogni bene. Non distogliere la pupilla dall'amico che si trascina e s'affanna. Ma guardalo, ma sopportalo intero. Ha uno specchio per te, perché tu vi ti miri, nel suo petto cavernoso." E forse non è ripugnanza, forse non è viltà: è soltanto quella dissipazione apparente dello spirito avvertito, che per raccogliersi e addensarsi attende il luogo opportuno. (427)

It is as if D'Annunzio – that same D'Annunzio who at the death-bed of Adolphe Bermond in *Contemplazione della morte* had spoken of the horror with which his own life inspired him – were forcing himself to dwell not just on a misery and abjection external to himself, and unamenable to the manipulations of art. It is as if he were not merely saying – "this spectacle of Dario defeats me an artist;" not even merely "this *could* have been me," but "this *is* me." The neo-pagan aesthete and 'superuomo' obliquely hints that he shares in the darkness involving all human nature, which Christians call sin. Much of the rest of the story – like the final sentence of the last quotation – is an attempt to counteract that devastating half-hint which flickers between the lines of the text. And the reader – like the writer – is left suspended over the chasm of ambiguity which the partly autobiographical story has opened up.

After the shock of Dario's first appearance, Gabriele starts to accumulate memories of their earlier close friendship, so close as to have been a kind of twinship. Gabriele's father on one occasion took them to watch a Florentine carnival from a window overlooking the Piazza del Duomo:

Eravamo chini al davanzale, l'uno accanto all'altro, con l'omero contro l'omero; e mio padre stava in piedi dietro di noi e ci riuniva ancor più, tenendo una mano su la mia spalla destra e una su la sinistra del mio compagno, affettuosamente, quasi che così lo prendesse per figlio e me lo facesse fratello germano. [...] E ci sorridemmo, appena appena sogguardandoci dall'angolo delle palpebre. E mio padre non poté vedere quel sorriso; ma io sentivo la sua mano grave vivere su la spalla del mio fratello come su la mia.

E non ho mai dimenticato quel momento della nostra amicizia; che ora, nella memoria, mi splende d'una inesplicabile bellezza. (433-35)

At the shared memory of that moment – “Ti ricordi? Ti ricordi?” – Dario's eyes well over with tears. They are lashless eyes; hence the title of the story. The lashless eyes were a trait that he shared with Napoleon, for whom he and Gabriele had an adolescent cult. Gabriele recalls a rare book about the Emperor which his father had presented to them both. He still has it. It is *Storia di Napoleone* by P. M. Laurent de l'Ardèche, Turin 1839, illustrated by Horace Vernet. He gets the book and hurries back to Dario:

Ecco il vecchio libro! È polveroso. Lo scuoto, lo batto con la palma aperta. La polvere mi entra nelle narici. Non posso più indugiarmi. Odo il tempo spazzare la vita alle mie calcagna, come un servo zelante che dietro me netti il tappeto con la granata. Corro verso il mio amico, ansioso io stesso di riudire il suono della mia propria voce di là dal cuore che mi balza alla gola.

“Ti ricordi? Ti ricordi?” Come allora, la mia gota s'accosta alla sua gota, il mio braccio destro passa dietro la sua schiena, la mia mano sinistra preme la pagina aperta, le sue dita tengono il margine della pagina di contro per esser pronte a voltare. Dopo vent'anni! Odo nel petto fraterno un orribile rantolo umido, una sorta di crepito mucoso, l'occulto fragore della morte. “Mi ricordo” (437-38).

Despite, however, the fraternal accord that still unites them in the present, even in that gruesome fashion, Gabriele knows that all along he had been the stronger of the two. A shared glance between his father and himself, arising from a comment on Dario's physical resemblance to Napoleon, had once confirmed this (“Non so perché, io già sapevo che il mio destino era il più forte e che dovevo esigere dai miei prossimi la devozione cieca e l'intero dono” [441]). Thus throughout their schooldays together Gabriele had far-reaching intuitions of his own unique destiny. These introduced a certain reserve in his relation to Dario, and now throw an even deeper shadow across their present meeting. With unconscious cruelty Gabriele reminds his friend of a school-

escapade when he had roamed the surroundings of his beloved Florence – but without Dario:

“Te ne rammenti? Avevo perduto il mio berretto di alfiere nelle frasche. Sentivo nell’ombra la mia fronte scoperta rilucere come il fosforo dei mari. Ah, Dario, quanto era bella e nuova la mia anima, che ora la voluttà di scrivere consuma!”

Angosciosamente egli mi prende le mani; e, nello stringerle, mi fa sentire l’umidore della palme, il tremore dei polsi. Tutta quanta ricevo la sua miseria. Sul suo capo accostato vedo i suoi capelli intristiti come una peluria di dubbio colore. Nuda è l’angoscia ne’ suoi occhi senza cigli; e de’ suoi radi sopraccigli non v’è quasi più traccia. Il suo mento, ch’era il suo segno più robusto, l’osso della volontà incugnato nella passione, è divenuto una povera cosa vacillante sotto il labbro inetto a dissimulare la più lieve fitta del dolore. Nella mia pietà perplessa si rinnova la dimanda senza suono: “Amico, amico mio, chi t’ha fatto tanto male?” Ma, per un’apprensione che sempre più dentro mi cresce nell’oscurità, non oso interrogare, ripugno a sollecitare la confidenza, a strappare il segreto. L’opera interrotta, lasciata là sopra la lunga tavola umbra massiccia più che un’asse di potente strettoio, m’è come un’attenuenza implacabile. Il calore del cervello, quasi l’odore del cervello, che per giorni e per notti ha impregnato ogni cosa là tra le pareti severe, sembra di tratto in tratto investirmi passando per la fuga delle stanze come un alito d’incendio. Son nato a creare una vita sovrana, intento a crearla, per non lasciarmi sopraffare dal contrasto spietato; ed ecco, nel colmo dello sforzo inaccessibile, posto m’è innanzi un tremendo specchio dalla larva di un’amicizia estinta. (489-90)

As the story proceeds, D’Annunzio steadily augments the pressure of his own adolescent premonition of an independent lofty destiny. This culminates in a lengthy account of his perilous escapade onto the rooftops of the school, in order to observe some swallows which have nested in one of its crannies. There he observed one of those miracles of instinct that made him so fervent a votary of the natural universe. Four tiny swallows are fed by their parents through an opening in their nest. Gabriele tears a strip from his handkerchief, puts it over the opening, and waits to see what will happen. After much turbulence among all the congregated swallows, they peck it away:

Vidi una parte degli stormi assottigliarsi disponendosi in una lunga fila serrata che s’abbassò per volar rasente alla rocca donde pendeva il nido offeso. Ciascuna rondine passando beccava la benda, con l’esattezza veloce d’una giostra all’anello, d’un torneo al brocciero. I colpi si susseguivano d’attimo in attimo. Dopo le prime prove, mi parvero meglio diretti alle cocche della pezzuola; che l’una dopo l’altra cedettero. E allora la rimanente fila sfiorò con l’ala la fascia leggera, la sollevò e l’involò col vento dell’ala, liberò l’apertura del nido, scoprì le quattro teste immenses delle rondinette. E una saettante garrissa di giubilo e un innumerevole bagliore di petti bianchi inebriarono il mattino serafico. (498)

Gabriele’s heart, in that “hour of the swallows,” tightened to a knot of lyrical ecstasy that he was destined to unravel throughout the course of his entire

life. Poetic ecstasy had been the reward of defiant will. Though now acknowledged as a boyish prank, his ascent to the rooftops also impressed itself on his memory "d'aver messo a repentaglio la vita su l'orlo vero del precipizio, per nulla, per ben poco, per dispregio alla trivialità altrui, per vampo del mio orgoglio. [...] Rimaneva la volontà intrepida" (510). Thus poetic ecstasy and triumphant will, art and heroic life, are united. Much of D'Annunzio's outlook and subsequent career took shape in that imagined account of the adolescent "hour of the swallows."

Gabriele's freedom of the roof-tops is suddenly interrupted. Dario calls to him from the spot where Gabriele had originally found a means of escape from the College. He has been sent to get back his friend and also bring him something to eat and drink. Gabriele angrily refuses. It is the moment of rejection. He moves away to a more perilous section of the roof-tops. Then a storm comes up, and, trapped amid the elements in a semi-hallucinated state of ecstasy, he tests the limits of his courage. Eventually he gets down; and awakens, chilled and feverish, in the school sanatorium:

Incerto domandar: "Chi è?"

"Il su' compagno" rispose l'infermiere a bassa voce.

Dario singhiozzava a piè del letto, col viso nascosto fra le palme.

Dario è ancor là, seduto di contro a me, con un viso disfatto che somiglia a quello di quella sera come un giovine dolore ardente può somigliare a un dolore invecchiato e umiliato. (519)

The matter of the forged signature is slowly, agonizingly, confessed. Gabriele forgives Dario. He would forgive anything, so desperate is he to lay this ghost who is like a symbol of all that defies the transcendence of his art and the dominance of his will. He tries mentally to re-cast Dario as some figure from Elizabethan times, his squalor glamorised by imaginary tavern-companions like Greene or Marlowe. It won't work: "È là, nella sedia, come istupidito, con le mani su le ginocchia, col mento premuto sul sommo del petto, con gli occhi fissi, con la bocca malchiusa" (526-27).

Still muttering remorsefully, plied with gin, Dario goes, with Gabriele still babbling forgiveness. He helps his stricken friend to a waiting carriage:

Dario è già nel fondo della vettura cupa come se fosse rivestita del drappo nero che s'usa a coprire la bara o a cucire la coltre.

"Addio, amico! Addio, fratello!" gli grido rassettandogli il pastrano su' poveri ginocchi.

Così alto è il latrato della mia doppia muta che io stesso odo appena le mie parole.

"Addio, addio, Dario!"

Ma l'anima ode lo schianto del pianto, e si torce indietro soffrendo nell'attimo e negli anni. Riode e rivede il compagno dagli occhi senza cigli, che singhiozzava a piè del letto, nel giorno delle rondini e del miracolo, nel giorno delle nubi e della bufera, nel

giorno della ribellione e del coraggio e dell'orgoglio, quando senza di lui nacqui alla gloria. (530)

That last phrase sounds a paean of triumph, a fanfare to greet the emergence of *Homo Dannunzianus*. Nevertheless all that Dario embodies refuses to be dispelled, exorcised, or assimilated by art: that misery, that cough, that guilt, that abasement, that glimpse into the abyss all persist in the reader's memory, and in the writer's. Yet it is the writer's consummate art alone that has brought off this miracle of ambiguity.

University of the Witwatersrand

BIBLIOGRAPHICAL NOTE

All quotes are from the Mondadori edition of Gabriele D'Annunzio, *Tutte le opere*, ed. Egidio Bianchetti: *Il fuoco. Prose di romanzi*. 2. Verona: Mondadori, 1942. 569-861; *Il compagno dagli occhi senza cigli. Prose di ricerca, di lotte, di comando* [...]. 2. Verona: Mondadori, 1950. 413-530.

There is not a great deal of critical material, even in Italian, that gives extended treatment specifically to *Il compagno dagli occhi senza cigli*. In English, there is to my knowledge nothing at all. (Indeed the English-speaking world's almost total ignorance of the later and in many respects greater literary achievement of D'Annunzio is something of a disgrace: *Forse che sì forse che no*, *Contemplazione della morte*, *La Leda senza cigno* and *Licenza*, *Notturmo*, *Le faville del maglio* – of which *Il compagno* is the lengthiest component – and *Il libro segreto*.)

The most substantial and impressive treatment known to me of the literary-cum-ideological aspect of *Il compagno dagli occhi senza cigli* is the last chapter of Angelo Jacomuzzi's *Gabriele D'Annunzio: una poetica strumentale* (Torino: Einaudi, 1974). Eurialo de Michelis has a reasonably full section on *Il compagno* in his *Tutto D'Annunzio* (Milano: Feltrinelli, 1960). Acute as always; a trifle acerbic. De Michelis also has a textual-cum-biographical piece in *Quaderni del Vittoriale* 5-6 (1977): 140-75: "Storia di un testo dannunziano, 'Il compagno dagli occhi senza cigli'." Extremely worthwhile brief sections on *Il compagno* are to be found in Giorgio Barberi-Squarotti's *Invito alla lettura di D'Annunzio* (Milano: Mursia, 1982) and in Anco Marzio Mutterle's *Gabriele D'Annunzio* (Firenze: Le Monnier, 1980). There is much to learn about D'Annunzio's later prose-writings from Mario Ricciardi's penetrating but very demanding *Coscienza e struttura nella prosa di D'Annunzio* (Torino: Giappichelli, 1970).

Ultimi sviluppi critici sulla narrativa tabucchiana

Flavia Brizio-Skov

Il numero speciale di *Spunti e Ricerche* (Bruno Ferraro e Nicole Prunster, eds. *Antonio Tabucchi: a Collection of Essays*. *Spunti e Ricerche* 12 [1996-97]: 3-225) costituisce la prima collezione in inglese di saggi critici sulle maggiori opere narrative di Antonio Tabucchi. L'antologia, attraverso i quindici studi in essa contenuti, offre una visione ampia, ma allo stesso tempo precisa, delle principali tematiche che popolano il complesso universo narrativo dello scrittore toscano. Il volume deve essere accolto con plauso per il fatto di essere stato messo in circolazione in un momento ideale: essendo ormai state tradotte in inglese quasi tutte le opere dello scrittore (pubblicate da New Directions), essendo cresciuta la fama internazionale di Tabucchi grazie ai numerosi premi italiani ed esteri, ed anche ai successi sia di pubblico che di critica dei suoi romanzi e del suo recentissimo lavoro, *La testa perduta di Damasceno Monteiro*. È opportuno quindi sottolineare l'ottimo lavoro fatto dai due curatori, Bruno Ferraro e Nicole Prunster, ai quali non solo si deve attribuire il 'tempismo' dell'uscita del volume, ma anche la brillante idea di uno studio ad ampio respiro che sarà di grande aiuto allo specialista e, in special modo, al lettore di lingua inglese che si avvicinerà per la prima volta alle opere di Tabucchi.

Il volume si apre con un saggio introduttivo di Bruno Ferraro ("Antonio Tabucchi's Actors, Characters and Ghosts") che passa in rassegna l'*opus* di Tabucchi, le tematiche e lo stile della sua narrativa, intercalando commenti critici a brani di interviste fatte allo scrittore, e conclude con accenni al contenuto dei saggi che seguono. Dopo l'articolo di Ferraro, la raccolta presenta quattro sezioni, intitolate rispettivamente: "Narrativa e società", "Tempo, ricordi e sogni", "Immagini e paesaggi", "Il viaggio e la 'quest'", "Storia e letteratura: *Sostiene Pereira*".

Nella prima sezione ("Narrativa e società"), Giorgio Bertone ("Notes for a Reconnaissance of Tabucchi's Works") esamina le tecniche narrative di "Lettera da Casablanca" (da *Il gioco del rovescio*). Partendo dallo studio dei tempi verbali, il critico fa notare come questo alternarsi modale renda il racconto simultaneamente presente e passato agli occhi del lettore. Questa mescolanza infrange le tradizionali categorie temporali, contraendo e raccor-

ciando il tempo lungo un tessuto narrativo che diventa un collage di frammenti, di ricordi, di peregrinazioni, di oggetti, di vecchie foto, di immagini di film. Il tempo tabucchiano è per Bertone un tempo interiore di ricordi visti come desideri perduti, come desideri di altre storie, di altre vite che affiorano dal passato individuale dei protagonisti e che emergono dalle numerose possibilità che il caso ha loro offerto o negato. Le vite di molti personaggi tabucchiani sono tessute quindi intorno a un ricordo, un gesto, un oggetto, un dettaglio e, nonostante la realtà del mondo fenomenico in cui si attuano, appartengono all'immaginario e non al reale. I protagonisti di queste storie hanno un io diviso, frammentato, che si definisce nella pluralità, nella crisi, nell'incertezza, nel rimorso e non nell'unità. "Come nuvole o elaborati cirri di fumo di sigaretta che si dipanano nell'aria e poi spariscono", i "plot" di Tabucchi, secondo Bertone, sembrano svanire per poi recuperare consistenza quando il "piccolo equivoco" riacquista tutto a un tratto la sua preminenza, la sua chiarezza e la sua centralità nella trama narrativa. Tabucchi non fa rivivere il passato, bensì "mortifica" il presente. Infatti, mentre i suoi protagonisti sono immersi nell'oggi, l'autore trasforma continuamente con abile tecnica narrativa, questo presente in passato sotto gli occhi dei personaggi e dei lettori. Il punto di incontro tra presente e passato assomiglia però alla linea dell'orizzonte che, come la ricerca di Spino (*Il filo dell'orizzonte*), diventa la ricerca del punto dove infanzia, ricordi e esperienza si intersecano e si illuminano: un luogo irraggiungibile. L'inconscio, ovvero la coscienza dei personaggi tabucchiani è la vera anima della narrazione, l'ordine temporale e spaziale tradizionali lasciano il posto al caso e alla probabilità che governano questa narrativa.

Remo Bodei ("The Geometry of Equality: Antonio Tabucchi and the Civil Dimension") sviluppa invece l'aspetto esistenzialista della narrativa tabucchiana, osservando che, anche nei romanzi come *Sostiene Pereira* o *Piazza d'Italia*, nei quali si agita un innegabile spirito anarchico che simpatizza per coloro che si ribellano contro chi detiene il potere, la crisi di coscienza dei protagonisti trasforma il politico in uno dei tanti elementi comuni alla vita di ciascuna persona. Il politico è qualcosa di importante, ma sempre indelebilmente connesso a altri fattori, quali i ricordi, l'infanzia, il lato nascosto delle cose, il caso, l'equivoco, i morti, i fantasmi.

Nella seconda parte della raccolta, intitolata "Tempo, ricordi e sogni", Inge Lanslots ("Tabucchi's Waiting Rooms") studia l'attesa, ovvero il tempo passato dai protagonisti tabucchiani ad aspettare gli eventi e la tensione creata da questa attesa, concettualizzando la struttura temporale entro la quale questa si sviluppa. Basandosi sullo schema di Wittgenstein sulle categorie dell'attesa, la studiosa mette in luce due aspetti del 'tempo interstiziale': il tempo funzionale, di solito notturno, concepito come *locus* propizio alle rivelazioni, e la 'pausa' creata dalla 'quest' del protagonista nel suo cammino verso l'incontro risolutivo, nel caso di *Requiem*, ad esempio, quello con

l'ospite'. Poiché i personaggi che si devono incontrare sono introvabili o morti, l'aspettativa per l'evento futuro non è altro che una 'resurrezione' del passato. Il 'non-tempo' e la 'non-fine' sono sinonimi che additano la natura passiva dell'attesa nella narrativa tabucchiana, il cui ritmo è caratterizzato dal 'movimento al rallentatore', da un dinamismo passivo che crea uno spazio ideale nel quale prospera un narrare senza fine.

Laura Lepschy invece ("The Role of Memory in Antonio Tabucchi's *Piccoli equivoci senza importanza*") nota che quello tabucchiano è sovente una sorta di tempo circolare nel quale si passa dal presente al passato per tornare poi al presente e così via, ma nel quale i ricordi hanno sempre la supremazia. La studiosa fornisce vari esempi di come la memoria operi nei racconti, come crei un'atmosfera di ambiguità e di mistero attorno ai personaggi.

Con grande accuratezza critica Nives Trentini ("Towards a Study of Dream in Antonio Tabucchi") compie uno studio molto approfondito del sogno in Tabucchi, affermando che persino nei romanzi più ancorati al reale quali *Piazza d'Italia* e *Sostiene Pereira*, il sogno è sempre un elemento determinante per la caratterizzazione dei personaggi, essendo un luogo dove reale e irreale, veglia e sonno, vero e falso si incontrano e si mescolano. In *Piazza D'Italia* il sogno, pur non avendo una posizione predominante come in altri romanzi, si manifesta in due aspetti: come proiezione del desiderio o come incubo, premonizione o anticipazione del futuro. Attraverso un'analisi dettagliata di *Piazza* la studiosa conclude che il sogno a volte diventa riproduzione di un desiderio che si attua nella scrittura come nel caso delle varie 'storie nella storia'. La Trentini passa poi all'esame di *Requiem*, da lei considerato un macro-sogno contenente diversi micro-sogni, ovvero i monologhi del protagonista con i personaggi-fantasma; piccoli sogni questi che però avvengono all'interno di uno scenario che sembra avere tutte le caratteristiche del reale. Tra il realismo delle descrizioni e l'irrealtà dei personaggi il sogno in *Requiem* finisce perciò coll'arricchire la realtà, giacché analizza, corregge, spiega una parte del vissuto rimasta bloccata, incompleta. Il sogno finisce con l'implementare la memoria e riordinare attraverso connessioni apparentemente illogiche le sofferenze dell'esistenza, rimarginando le disarmonie del vissuto.

Nel terzo segmento, "Immagini e paesaggi", Tiziana Arvigo ("From *Notturno indiano* to *Il filo dell'orizzonte*: 'landscape of absence' and 'landscape of disappearance' ") esamina lo "sguardo" nella narrativa tabucchiana, trovando somiglianze tra questo sguardo e quello de *Il libro dell'inquietudine*. La studiosa sostiene che lo sguardo tabucchiano è capace di dirigersi verso "una vita esterna e reale che si svolge estranea a lui [...] e una vita interiore e inventata", creando così due paesaggi che si intersecano e si confondono, come avviene anche a Bernardo Soares, l'eteronimo di Pessoa. Con la differenza che in Tabucchi il paesaggio interiore non nasce dall'immaginazione

dei personaggi come in Pessoa, ma dal passato, dal desiderio un po' presuntuoso di trovare "il nesso che unisce le cose". Lo scenario interiore ed esteriore del protagonista di *Notturmo Indiano*, ad esempio, caratterizzato dall'invisibilità del paesaggio geografico. L'India è un paese fantasmagorico, nascosto, notturno, sembra emergere da un sogno, è una sorta di paese misterioso, che fa da controcanto al mistero della ricerca del protagonista.

Remo Ceserani ("The Art of Fixing Shadows and Writing with Light"), dopo una lunga carrellata sul significato della fotografia che spazia da Fredric Jameson a Walter Benjamin, da Mario Praz a Françoise Gilot, una volta constatata l'importanza che la fotografia ha in quasi tutti i romanzi tabucchiani, si concentra sulla funzione che essa assume ne *Il filo dell'orizzonte*. Questo è per Ceserani un romanzo con fotografie e scritte da decifrare, geroglifici da decodificare. I personaggi stessi interpretano film, fotografie, affreschi, scritte su monumenti, misteriosi messaggi e pagine di libri aperti per caso. Il testo è una sorta di 'decifrazione' continua. Nel romanzo la fotografia fa sì che la ricerca dell'identità del ragazzo morto venga sostituita dalla ricerca del significato della vita del protagonista. Spino "legge" nella foto del giovane ucciso quesiti che appartengono al dramma della sua identità divisa e in ultima analisi al dramma della condizione umana in generale; la foto non offre nessuna soluzione, bensì offre un doppio, un altro spazio nel quale il protagonista penetra grazie all'obiettivo. Tuttavia, il mistero, racchiuso negli occhi del ragazzo fotografato da bambino, rimane insondabile; è impossibile penetrare la sua realtà, così come alla fine del romanzo il sorriso che Spino lancia, prima di avanzare nel buio, resta impenetrabile al lettore.

Giovanni Palmieri ("Antonio Tabucchi's Iconic Temptations") afferma che la pittura e in generale la natura visiva delle immagini verbali hanno un'importanza decisiva nella narrativa tabucchiana. *Notturmo indiano* è sospeso tra la tenebra del mistero dell'esistenza e la luce della ragione che vuole penetrare quelle tenebre senza però riuscirci. È l'opposizione tra immagini di luce e d'ombra che porta avanti il significato e l'atmosfera del romanzo. I numerosi riferimenti pittorici che abbondano nella narrativa tabucchiana hanno funzioni diverse. Il riferimento pittorico a Mantegna serve a stabilire il punto di vista del protagonista, a spiegare qualcosa che senza l'aiuto della connotazione iconica sarebbe altrimenti difficile da comunicare. "Las Meninas" di Velásquez invece esemplifica un modo particolare di guardare il mondo, osservandolo dal rovescio. Il dettaglio, che il Copista de "Le tentazioni di Sant'Antonio" di Bosch riproduce in dimensioni ingigantite, acquista un significato del tutto indipendente dal contesto dal quale è tratto, così come la foto mostrata dalla giornalista al protagonista di *Notturmo Indiano*, nella sua qualità di 'morceau choisi', diventa anch'essa un dettaglio staccato dal tutto. Il frammento si trasforma in una sorta di 'mise en abyme' della narrazione stessa; infatti il lettore non può mai essere sicuro di averne afferrato il significato, poiché questo apre il testo a molteplici interpretazioni.

Nella penultima parte del libro, intitolata "Il viaggio e la 'quest'", Anna Botta ("Antonio Tabucchi's Requiem: Mourning Modernism") con la solita eleganza che contraddistingue i suoi saggi, sostiene, rifacendosi a Freud, che il protagonista di *Requiem* nel corso del suo sogno elabora il lutto e porta alla superficie il senso di perdita, sino a liberare l'inconscio dal dolore e a raggiungere in questo modo una sorta di tranquillità. L'io-protagonista all'inizio di questa rivisitazione si trova in uno stato allucinatorio, psicotico, giacché ogni singolo ricordo o evento passato deve essere rivissuto da lui come fosse presente. Costui, per potersi liberare dal dolore e allo stesso tempo dal desiderio della presenza dei morti, deve incontrare costoro come fossero vivi, rivolgendogli vecchie domande e frequentando gli stessi luoghi di un tempo. Il lutto si elabora, secondo la Botta (e secondo Freud e Melanie Klein) ricorrendo nell'ego gli oggetti perduti del desiderio e ri-internalizzando gli 'oggetti positivi' nel proprio inconscio. Dopo che il protagonista ha incontrato i vari personaggi e il padre, costui si sente sollevato: la sua orazione ha portato tranquillità, non solo ai morti, ma anche a lui stesso. Questo si compie grazie a dei processi di 'introiezione', a una sorta di 'digestione dei morti' che si attua attraverso numerosi piatti tipici della cucina portoghese: il cibo consumato dai personaggi diventa il *viaticum*, il veicolo di scambio tra vivi e morti. Inoltre, il processo di liberazione dal lutto non avviene tramite le lacrime, bensì tramite una sudorazione insolita e incontenibile. La studiosa conclude affermando che l'elaborazione del lutto in *Requiem* include sia Freud che il modernismo. Partendo dal pensiero di Vattimo sul postmoderno, la Botta poi traccia un intricato parallelismo nel quale risulta che il Copista sta a Bosch come l'io-protagonista sta a Freud, come Tabucchi sta a Pessoa. In quest'ottica la letteratura diventa una forma di terapia grazie alla quale Tabucchi riesce a offrire il suo *viaticum* postmoderno a Pessoa, al Portogallo e ai suoi angeli neri.

Luigi Surdich ("The Constant Search for Oneself") trova che *Notturmo indiano*, *Il filo dell'orizzonte* e *Requiem* formano una sorta di trilogia basata sul tema della ricerca dell'identità e a volte della morte. La 'quest' tabucchiana però non segue i modelli letterari convenzionali, non porta alla conoscenza, ma alla ri-conoscenza, e l'avventura si trasforma in una sorta di disavventura, essendo i protagonisti vittime di eventi incontrollabili. Questa ricerca conduce i personaggi e il lettore a confrontarsi con ciò che è enigmatico e a ponderare la relazione tra enigma e verità. In questi tre romanzi l'io narrante fa congetture e supposizioni, vivendo in bilico tra il dubbio e l'ipotesi. Le coincidenze della vita dei personaggi sono sorprendenti e inquietanti, quello che a tutta prima sembra decifrabile si rivela poi ingannevole, in questo modo i nessi tra cose e eventi rimangono inspiegabili, condannando i protagonisti all'instabilità e alla non-identità. L'immagine del filo dell'orizzonte che si sposta con chi guarda è il correlativo oggettivo di tutti e tre questi romanzi, in questa linea mobile viene esemplificata non tanto la mancanza di

un punto di arrivo, ma il fatto che questo punto è un obiettivo perenne, irraggiungibile e inconfondibile.

Nell'ultima sezione, "Storia e letteratura: *Sostiene Pereira*", Manuela Bertone ("Paths to Testimony in *Sostiene Pereira*") fa uno splendido studio di *Sostiene Pereira*, dipanando un discorso critico che parte dal sottotitolo: "Una testimonianza". Nella sua testimonianza Pereira propone una versione personale dei fatti che potrebbe essere confutata da quella di qualche altro testimone, se esistesse. Costui è infatti insicuro, titubante su una quantità di cose, giacché afferma che non sa, non vuole parlare di questo, non ricorda, preferisce passare ad altro, ecc. Tuttavia, il depositario della testimonianza a sua volta sembra aderire il più possibile alla versione del vecchio giornalista: non fa domande, non solleva obiezioni, non confuta, ecc. Questo misterioso interlocutore che "sostiene" quello che Pereira dice sembrerebbe non far parte dell'ambiente giudiziario, la testimonianza del giornalista parrebbe piuttosto offerta ad un analista, il quale la registra nella maniera più distaccata possibile e, per far ciò, ricorre a quel "sostiene" che garantisce l'integrità degli eventi e ne impedisce la contaminazione. È grazie a costui che la storia presentata da Pereira diventa una 'testimonianza', infatti è lui che si assume la responsabilità di registrarla e di trasmetterla, instaurando una specie di circolarità fra chi fa la confessione e chi la riceve. La Bertone definisce l'operazione di Tabucchi "etica", nel senso che lo scrittore ha adottato i valori della "letteratura della testimonianza" in opposizione a quella dello "svago". La letteratura che diventa "arte dell'ascoltare per raccontare" è associata nel romanzo alla responsabilità che la letteratura ha di dire e trasmettere la verità; verità che per Tabucchi vuol dire ricercare la connessione tra le cose, ponderare l'enigma dell'esistenza, gli strani casi della vita e allo stesso tempo non avere reticenze di fronte agli aspetti orrendi della Storia e del nostro vivere. Trasmettere la verità equivale a non manipolare i fatti in modo da dipingere una realtà che appaia assoluta. In ultima analisi la storia di Pereira narra di una memoria involontaria, passiva e silenziosa che diventa positiva, dinamica e attiva; una memoria che smette di proiettarsi nel passato e si proietta invece nel futuro; una memoria che, nel denunciare l'assassinio di Monteiro, "materializza" la memoria della Signora Delgado e di tutte le voci degli intellettuali-letterati dissidenti contenute nel libro, da Thomas Mann a Lorca, da Mauriac a Bernanos.

Monica Jansen ("What about Pereira? Can He Be Trusted?") con agilità critica da ginnasta olimpionico e una batteria di idee da spettacolo pirotecnico ha scritto un saggio ammirevole, ben equilibrato tra scientificità e creatività. Immaginando che il misterioso personaggio Pereira di T.S. Eliot abbia busso un giorno alla porta di Tabucchi in cerca di un autore, e che tale personaggio abbia poi fatto venire in mente allo scrittore toscano un giornalista portoghese che era stato costretto all'esilio parigino per aver pubblicato un articolo contro il regime salazarista, la Jansen sostiene che Pereira ha trovato

finalmente qualcuno dal quale farsi ascoltare e al quale confessarsi, giacché Tabucchi ha prestato la sua immaginazione di scrittore al personaggio. In questa luce il "sostiene Pereira" del romanzo sancisce una sorta di contratto tra autore e personaggio, per mezzo del quale si ottengono diversi risultati: il 'refrain' diventa un modo per tenere l'autore al di fuori della confessione e diventa un filtro tra l'onniscienza del narratore e la personalità del protagonista. Insomma Tabucchi diviene il 'recorder' della testimonianza, di 'una storia indiretta', narrata in maniera da impedirgli qualsiasi interferenza. La studiosa fa poi un'analisi dettagliata delle differenze tra romanzo e versione cinematografica di *Sostiene Pereira*, sottolineando aspetti che vanno dall'uso del 'refrain' alla rappresentazione della dittatura, dalla trasposizione di eventi all'uso della voce fuori campo, ecc. Il tema centrale del romanzo è per la Jansen la trasformazione di Pereira da uomo che vive nel passato a persona proiettata nel futuro, una maturazione esistenziale che lo porta a cambiare il suo modo di agire sociale e politico, cosa che avviene anche nel film, ma con enfasi diversa. Passando poi al discorso della confederazione delle anime, la Jansen paragona il senso di colpa di Pereira all'ansia del protagonista di *Requiem*, notando con acume che però a quest'ultimo, invece dei 'médecins-philosophes', vengono in aiuto Freud, Pessoa con i suoi eteronimi e i fantasmi. A Pereira d'altro canto basta il Dottor Cardoso e la sua teoria sulla confederazione delle anime per aiutarlo a risolvere la scissione tra arte e vita. Per lui le due cose, incompatibili all'inizio della sua storia, cessano, dopo l'assassinio di Monteiro, di esistere antagonisticamente e cominciano a coesistere in una costellazione organica. La comunione tra arte e vita, letteratura e politica viene raggiunta anche grazie alle discussioni letterarie, così numerose nel romanzo. Attraverso gli esempi di Bernanos, Mauriac, Maritain, Ribeiro e altri Pereira comprende che la vita e l'arte diventano politica se il contesto storico in cui interagiscono non è una democrazia, ma una dittatura.

Tralascio di parlare del mio articolo ("Sostiene Pereira: The Crisis of the Intellectual between History and Literature") per ovvie ragioni; tuttavia vorrei dire che esso offre un'interpretazione del personaggio Pereira ancora diversa da quelle precedenti, inserendosi a metà strada tra il discorso della Bertone e quello della Jansen. La mia analisi si concentra soprattutto sulla crisi di Pereira e dimostra come la perdita di certezze dell'intellettuale si situi nello scontro tra Storia e Letteratura, tra realtà e cultura. Il volume si conclude con una breve nota di André Sempoux ("A Note on the Phrase 'sostiene Pereira'") sui possibili significati della frase ripetuta ossessivamente da Pereira, con una bibliografia delle opere di Tabucchi pubblicate in inglese, seguita da una bibliografia critica di saggi inglesi e italiani, e infine con una breve nota sui critici e i curatori del libro.

Sarebbe difficile trovare delle pecche al volume, essendo il livello critico di tutti quanti i saggi molto elevato. Forse, volendo proprio cavillare, dovrei confessare che da studiosa di Tabucchi avrei desiderato vedere rappresentati

nella raccolta *Piccolo Naviglio*, *Sogni di Sogni*, *Gli ultimi tre giorni di Pessoa* e altre opere meno conosciute dello scrittore, anche se mi rendo conto che un primo studio critico in inglese dovrebbe, come infatti fa, occuparsi delle opere e delle tematiche fondamentali di uno scrittore. Infine, vorrei aggiungere che il libro non sarebbe così apprezzabile se non fosse per la splendida resa in inglese dei saggi tradotti, il cui merito va all'accurato e difficile lavoro fatto dai traduttori (David Fairservice, Walter Musolino, John Gatt-Rutter, Gerardo Papalia, Antonio Pagliaro, Mirna Cicioni, Felix Siddell, Isabel Moutinho), al quale si accompagna un *editing* meticoloso. Infatti non capita spesso di avere tra le mani un testo così limpidamente immune da errori.

University of Tennessee, Knoxville

Francesca Duranti and Metafiction

Shirley Smith

Metafiction as a term seems to have been first used by Lionel Abel (1963) in a discussion of the play-within-a-play. Clearly, however, it has been a part of literary critical discussions for a much longer time. Widely considered in its various configurations by literary critics, metafiction takes diversified forms and titles, including introversion, anti-novel and surfiction.¹ All of these rubrics have in common the general formulation of a fiction that self-consciously reflects upon its own structure as language.

The terms of a metafictional text have changes over time. In the modernist context the concern was largely consciousness. The first-person telling of a story by a character informs us, the readers, of his/her development to a point which has enabled him/her to compose the novel we are about to read. From the outset the ability to recreate reality, as was presupposed by the nineteenth-century realist tradition, was put on alert. Only fiction could be created. In the epistemological sense reality floated away on the winds of individual existence. The idealist Hegelian formula and a quantifiable artistic aesthetic were abandoned in favor of Heidegger and discussion of what it feels like to be alive. Existence became the primary focus. True history became humankind's ability to face the *Angst* of being and a sense of nothingness in preparation for death.

In the postmodern development of metafiction the concern is first and foremost with fictionality, that is, with the construction and destruction of illusion. The traditional figure of the author as a transcendental imagination, as the god who through an ultimately monologic discourse weaves a tale on a plot, is once again *démodé*. Now the presence of the author is made to resonate for the reader at a relatively high number of decibels. The postmodern metafictional narrator's presence is claimed and foregrounded, and the reader is made aware of it in more or less subtle ways depending on the type and degree of metafiction. This narrator establishes a rapport and collaborative discourse with the reader, while at the same time setting up another dialogic with an embedded text. The metafictional narrator alternately sends the ball to the left or right side of the court, once to the reader and once to the embedded text.

Duranti in the four novels mentioned here, the last of to which are discussed at length, adds a new spin to the literary-critical historical line of events.

Within each text she moves through metafictional modes of discourse that include a recovery of modernist consciousness and lead to another stage which may be defined as postmodern existential metafiction. In Duranti's new dimension the existence of the text and disappearance of the author are foregrounded. The text conflates into the life of the author but the author ultimately disappears. The final essence of the text is intertextuality. It is the ultimate existence. In *La casa sul lago della luna* (1984) Fabrizio, the author "in" and "of" the text, is consumed by the fiction. His text has taken on a life of its own; Maria Lettner exists and continues to exist, but the author disappears. In *Effetti personali* (1988) Valentina searches for an author, Milos Jarco, and finds that he does not exist, except as a collective identity. The act of writing (by the collective and Valentina) and the text are what is left. *Ultima stesura* (1991) similarly shows the disappearance of the author, who on the final pages romantically fantasizes or actually does throw herself off the balcony in a liberating cartwheel. And the text remains. In *Progetto Burlamacchi* (1994) all of the rewriters of history – Michel, Ms. Patanè, Ruggero, his mother, Furlanetto – fade into multi-medial oblivion but their *istorie* (interwoven with European *histoire*) and the discourse of the text remain, open to whatever amorally manipulated interpretation is running at the time.

Duranti's move from undiluted postmodern metafiction through a recovered modernist consciousness and then into existential intertextuality is particularly evident in *Ultima stesura* after story six ("Il rosso e il bianco"). Consciousness is resolved in a postmodern vein. Life and the writer disappear. The act of writing and its refracted interpretations, i.e., intertextuality, remain. A closer look at it and *Progetto Burlamacchi* will help to demonstrate this new positioning of Duranti in relation to her craft. The move is from the ontology of the writer to the ontology of writing and intertextuality.

Ultima stesura begins by setting up the frame. If there is a classical metafictional form, then this novel has it. It is a series of stories embedded in the overriding story line. The fundamental discourse from beginning to end of both levels is the function of language in constructing and maintaining our sense of everyday 'reality' and its slipperiness in fulfilling this role. There is a moveable quality to 'meaning'. Language does not reflect a coherent, meaningful and 'objective' world. For example, in the first part of the text the tangible facts of the author's² life and her description of herself do not quite coincide. This gap between theory (self-definition) and practice (daily existence) is illustrated by the embedded texts which hammer home the problematic relationship between the arbitrary linguistic system and the phenomenal world. They are the metaphors or the tools which permit the exploration of the metonymic or frame world – in this case the female author's identity as a writer and as a person (Lodge, "The Metaphoric" 79). This is true until Story Six: at this point in the novel the two lines will conflate into a modernist consciousness. Subsequently

the theoretical configuration of the final part changes because the metonymic author also disappears.

The separation of metonymic and metaphoric discourse occurs even graphically (since italics are used for the embedded texts). Graphic intervention, however, is delayed until the first story. The initial pages are an introduction about the author. They are entitled "Il mio nome" (not as easy to define as one might think, but with approximately 70% chance of accuracy her name is Teodora Francia) and "Il mio mestiere" ("l'autista, il facchino, la maestra, la giornalista, la cuoca, la politica, la traduttrice, la conferenziera, l'elettricista, la puttana, il contabile"[10]).

In these brief descriptions we find the basic thesis of the text as a whole. Identity through words is slippery but the author needs to use this system (i.e., writing) in order to exist; at the same time, existence (i.e., living) is inextricably intertwined with writing (where would Scheherazade have been without Sinbad?). But we will see in both levels of the text that authors, like texts, have a particular destiny.

The frame story sets up the locus just before the first story. The author is living in the countryside with her second husband, Marco, and her second child, Eloisa. The first story, "La porta di mezzo," is said to be a true one. It tells about Bedini and Buti, two lawyers, and an orthographic error that radically changes the lives of all the characters in the story.

When Bedini and Buti go to the telephone company to contract service for their newly opened law office, Buti is distracted from close-reading of the projected phonebook text. The two have been friends forever, paired together since school and Fascist Cub Scout days by the inevitability of alphabetical order. Their personalities, however, are completely different. Bedini's family is less wealthy; he is more studious, less social, and finishes law school first but waits for Buti, who by then is already happily married with a delightful wife and children. They decide to open a law office together. At the window of the telephone company Buti, the more socially adept one, dictates to the clerk the words [signs] to be listed in the directory. Here the author exploits the comic potential for systematic misunderstanding possible in an empiricist's model of language. The listing appears not as "Bedini-Buti" in unequivocal, non-suggestive alphabetical order but rather as "Bedini, Righetta, Buti." Righetta subsequently takes on a life of its/his own. 'His' name is put on the broom closet ("la porta di mezzo"), and word order marches forward to destroy Buti. The semiotic of the phonebook listing leads perspective clients to believe that Bedini is the successful and therefore expensive partner, Righetta his capable second man, and Buti – inexplicably out of alphabetical order – at best the newest, but certainly the least effectual member of the equip. Buti's bourgeois individualism is gradually removed from him in a series of mishaps. Eventually his wife and children leave him; she marries Bedini, who changes appear-

ance from dreary bespectacled lawyer to slim sun-tanned successful professional. The ambiguity and contradiction of the sign have changed the course of the story. The author, Buti, has disappeared only to melt intertextually into Bedini. Within the metaphorical world of the embedded text, one character has become another. The rest is intertextuality. In relation to the metonymic world of Teodora's life we see the problem of identity reflected through words.

Before beginning the second story the framework narrator tells the readers about her many professions. She makes tons of jam, teaches her three-year-old to read using a system that she herself has invented, and explores many other more or less successful but interesting projects started and not always finished. During her craft-cottage industry pause, she carefully understates the issue she is willfully avoiding: the one thing that she knows she can do well, not just passably well, is write. The problem of facing her creations will be illustrated in the metaphoric text.

"La Milanese" is the second story. As the reader is drawn into the text, which unfolds before our senses in a tactile auditory dimension of fabrics, jangling jewelry, rustling nylon stockings and "lo snaccherare" of high heels on parquet floors, Teodora re-enters the picture, interrupting its development because she has to make supper. Her avoidance is literally textualized. She is followed into the kitchen by her daughter Eloisa, and there she weaves a few more threads into the frame story. She is pleased with her ability to use a male first-person narrative voice and to depict a woman who is immediately and unconditionally loved, a woman completely unlike herself. The reader learns that Teodora has always been a willful individualist whose first words were neither "Mamma" nor "Papà" but "da sola". Peering through the framework text the reader is made to see the real Teodora Francia, a very different person from the one cooking dinner, the one waiting for the sound of her husband's car and tucking away the manuscripts so that he will not seem them.

Back into the embedded text the reader finds a young woman who, like Woody Allen's Zelig, takes on the identity of the people near her. The male narrator realizes her mimetic nature only toward the end of the story. He thinks he wants to marry her until he realizes that the person she recalls in her slightest gestures and even in her laugh is himself. She has molded her being on him, just as she had done previously on her husband and before that on her mother. Identity is only parasitically derived. He, the author, disappears, fleeing to a post in Africa. She, "la milanese," does not exist. She is a text without an essence, only an intertextuality with the person next to her. She is metaphoric representation for Teodora who in this part of the frame is trying to fool herself into acting the mimetic role of the dutiful and totally devoted wife who can only be fulfilled by her loving husband.

There are seven short stories (+one) in *Ultima stesura*. In virtually all of them the first-person (usually male) narrator/author describes and defines a person who is ultimately only an image, a type, or a form. He or she exists in

the frame/gaze of the observer, but the observer does not launch him/her into cathartic verification of self and emotions, nor does the observer destroy him/her. The observer recedes into nothingness, disappears. The doctor in "La Milanese" goes to Africa, Buti in "La porta di mezzo" becomes a shell of a person, the Genoese businessman in "Campane nuziali" becomes a nostalgic old man, the husband in "Carezze di Dio" is not himself but a third person in the story, the author in "L'episodio del Berretto Sportivo" is crushed under a Swedish bookcase, and the waiter/author in "Rosso e bianco" is only half there because he denies the carnal dimension of his existence. Teodora Francia herself disappears in the metonymic story line at the end.

The authors of the texts disappear and, in a way, so do the characters they describe. They have meaning only as types and take on existence only through the embedded author's frame, which can readily be moved. Eleuteria, the Greek actress in "Campane nuziali," leaves her fiery acting career and becomes a stout bourgeois Genoese wife; Nina, in "Carezze di Dio," commits suicide in order to end what a trusted witness has described as a symbiotic relationship (i.e. intertextuality) with her husband. Maria Besana, in "La Milanese," only reflects the text around her. She is the quintessential reification of intertextuality, but so is Buti. Both of them exist only as intertextuality.

As previously mentioned, the seventh story in *Ultima stesura* marks a turning point in the narrative structure of the novel. It fits into the text's metafictional pattern in a way that recalls Filippo Balducci's tale in the *Decameron*.³ Written to sound as if it has been added *a posteriori*, it is the additional story that breaks the progression. Authorial voice intervenes explicitly in the metaphoric dimension in a declaration to the readers of intentionality and definition of purpose. Teodora Francia states in italics: *Il settimo racconto é autobiografico. Potrebbe essere scritto in corsivo* (133). But it is not, and the metonymic and metaphoric become one in the dimension of consciousness. In this story the author goes through a process of soul searching about her relationships with men and finally decides to share her living space with a female friend, not as an erotic partner, but as a "wife". Mina, a friend from university and law school days, has been evicted from her apartment. She was essential to Teodora's sanity when the latter's marriage dissolved (due to her choice to write), and she subsequently chose to move to Milan. Teodora camped out on Mina's sofa for months and came to reconfirm her admiration for this slightly older woman's ability to organize daily existence and create a reassuring atmosphere around food and home. When Mina is evicted from her apartment, Teodora takes the opportunity to invite her to share her own living space. But she has no illusions concerning the selfish purpose of the invitation. She realizes that indeed it will be a help to Mina at such a critical time; yet she really sees this move as relocating the nurturing caretaker into a familiar territory. Mina could help organize Teodora's daily existence: she could do the curtains, cooking, cleaning, and reinforce her ego and sense of insecurity about her work with an

adequate dose of "bravas." Mina, of course, as soon as she moves in, loses that earlier maternal-wifely identity and becomes useless, dependent, and passive-aggressive. She must be nurtured by Teodora. The object framed by the author's earlier text dissolves as the frame is moved, this time directly into the author's life. The intertextuality of Mina is further complicated by her own text. She is the vehicle that further conflates the story lines (now both metonymic and metaphoric) into the reader's immediate temporality. Mina criticizes what we are reading and challenges Teodora's ability to write. According to her this latest metafictional form of short stories embedded in a diaristic story line is a feeble follow-up to the real creative vein confirmed by prizes and critical acclaim in the earlier successful novel (understood by the reader as *Lago della luna*). She tells Teodora that people will say she has run out of gas. Teodora is thus sent into an existential tale-spin of self-doubt: *Ci ho pensato tutta la notte. Io lo so, di non aver finito la benzina. Lo so? Mah, sì. Ho sempre meno tempo per scrivere ma idee me ne vengono a decine* (144). Duranti has inserted the modernist consciousness dimension into the text as she conflates the two metafictional levels. It is Teodora's voice which underscores this textual moment by emphasizing it as a turning point in her life and activity. It will enable her to compose the rest of the novel. Addressing herself, but also the reader, she describes the psychological need to add the eighth story. She will demonstrate that she can still write.

The night watchman in "Tantalus" is by the author's admission really Attilio Rade, a successful writer of sentimental tomes and for a short time Teodora's sexual partner. This final story the older male writer's inability to recognize his diseased psyche. He acts out but has no rational-logical consciousness of a fairly straightforward sexual attraction for his sister, who lives with him. Her husband died perhaps with the help, however unwittingly, of Rade himself, and Rade has adopted her son. In the text the nightwatchman, also a writer of sentimental stories, similarly has no clue of a need to retrace in his psyche the disturbing behaviour he enacts. The authors in this final story, Rade and the nightwatchman, do not disappear. The frame moves to the author of the metafiction. Teodora, who has now become a part of the text, disappears and the intertextuality between her story and the text's story remain. In the italics part of this last story she continues her stream of consciousness search and ultimately disappears in a cartwheel off of the balcony.

The structure of *Progetto Burlamacchi* (1994) is very different from that of *Ultima stesura*. At first glance it appears to be a derivative of the adventurous chivalric romance with Ser Ciappellettoesque false miracles and lengthy titles. For example, the introductory chapter heading is: "Dove si legge come ebbe origine tutta la vicende, una sera di settecentoventi anni fa nella torre di Sella (Lucca)." If we had thought to look at the table of contents, we would have noticed that the first chapter must be a flashback which presumably will be reintegrated into the thread of the story later on. The second chapter is clearly

ultra-contemporary and high-tech: "Dove si racconta come il professor Antonio Micheli, insegnante di informatica all'Isituto Tecnico Commerciale di Lucca, concepì il Progetto Burlamacchi." The reader is flashed up to the 20th century to find the real beginning of the discourse which will weave its threads back and forth to form the story. The chapters, entitled in proto-romance style, are interspersed with first-person reports ("Relazione di...") written by Alvisio Furlanetto, the contemporary anti-hero or Don Quixote of the tale. In the second half of the novel, he will declare war on impurity, paradoxically using false miracles as weapons, but will be consumed by a temporal reality (setting: Italy, 1994), which knows not the meaning of this claim (unacceptable both in 17th-century Spain and in late 20th-century Italy).

How does the metafiction of this text evolve? Duranti uses the roving frame to move the reader/viewer's eye from one setting to another and from one perspective to another. Employing the technique of cinematic (or television) sequence, she darts around from one narrator to another creating a series of metaphoric contemporary human tales on the story line of Italian history. Her angling and framing of contemporary character types (frames) inevitably foreground their predictability. They are only cogs in the metafictional discourse of history (itself an orchestrated text). Duranti then subdivides her metaphoric discourse into two initially morally and ethically conflicting lines. The first is the temporal/historic dimension defined by the Progetto Burlamacchi. Micheli, the computer technology teacher, is concerned with the decline of human standards and morals in general. In daily life he is faced with a computer lab full of passive, indifferent teenagers. He thinks the answer to this 1990s dilemma can be found at an earlier time in history. His "Progetto" purports returning to the 16th-century to the precise moment of an attempted rebellion by proto-reformist Burlamacchi in order to posit, with the help of his powerful computer, Bonzo, and the assistance of his students (who incidentally find new meaning and a sense of commitment in this research), what would have been different had Burlamacchi been successful. Was Burlamacchi the "branch in the stream" which allowed the course of events to continue down the murky waters of political and moral corruption? How would Burlamacchi, a sort of lay Savonarola, and the events surrounding his political heresy, have changed history had he not been burned at the stake?

Micheli's teleologically structured quest is a deconstruction of the narrative of the past performed with the help of his students and the mega-binomial cybernaut, Bonzo (readers may add Buddhist priestly aura around his circuits). The Tuscan high school teacher presumes the veracity of historical accounts and their accuracy in relation to events recounted. Curiously, however, he is not driven by a neo-Platonic faith in the absolute centrality and influence of humankind and the cosmos. They are going to find and remove the branch from the stream of history and empirically demonstrate an alternative interpretation to the events. Duranti calculates and at length works this paradox into the

moveable and moving frames of the text. The less than substantial characters she describes are not freely choosing their destiny, but ectoplasmatically incorporating and shedding one intertextual frame for another, like the authors and characters in *Ultima stesura*. The empirical reconstruction of history can be compared to the empirical interpretation of language seen in the "Bedini, Righetta, Buti" episode discussed above. It falsely attributes a fixed meaning to the signs. We, the readers, understand that the participants in the Project, who rediscover their youthful idealism and are driven by the mystery and sense of purpose surrounding the collective event, will be disillusioned. As "pure" knights they are the carriers of the new frame which will reinterpret and disembroil the muddle of history and humankind. But the reader, bearer of tangentopolian and Berlusconian wisdom, is led by Duranti through the didactic, exemplary purpose of the task toward its inevitable failure.⁴ The participants will be enveloped by intertextuality.

Duranti's first metaphoric story line strung in the metonymic frame of "Italian History" is Micheli's Project. Her second is the domain of virtual reality presented by the electronic miracle of television. First Micheli, the user of a high tech mode of image production, puts his students into a time machine on the back of Bonzo. Their virtual domain in cyberspace is the context of chivalric romance populated by youthful 1990's Italians. Like an American football team that returns to the time of King Arthur on a Saturday morning cartoon, the young people begin their framing quest. Alvis Furlanetto is the second user of a virtual domain. While Micheli's students are joyously floating around in cyberspace with only their ideas for cloaks, Professor Furlanetto, the jaded intellectual who has found success in the manipulative amoral electronically modulated space of television, appears in a corner of our textual screen. He is the caricature of the intellectual, similar to the narrator/"falsario" in *Lieto fine* (1987). His fame and fortune are derived from corroboration of journalistic nonsense that the viewing public craves on prime time television. His frame is the television screen, although Duranti allows us – through Furlanetto's own reports – to witness his behind-the-scenes calculations.

The two metaphoric spaces (television and cyberspace), of the same kind but inhabited by different morals, conflate halfway through the novel at the cathartic moment of sexual fulfillment. At the crucial moment, precluding consumption of his libidinous drive, Furlanetto swoons and is reborn. His epiphany is dripping with purity. In the luxuriously frescoed conical tower bedroom of Giulia Seberg,⁵ his aristocratic but monogamous and morally pure conquest, Furlanetto, the amoral aesthete, sees a ghost. At first he seems to have slipped into intertextuality with Van Der Lippe, the eighteenth-century *bon viveur* and earlier inhabitant of this tower room. However, another possibility on the other side of the moral highway pops into mind. He thinks it is Jacopo Neri, the man who in the twelfth century had tried to maneuver a mira-

cle by stealing the Christ statue from the cathedral and hiding it in this same tower. The image seen by Furlanetto appears in the frescoed scenes on the walls of the tower room. It seems to run into the forest and hide with Psyche the mythical figure of the soul or spirit separated from the body and Eros.

After this scene fraught with psychoanalytic material, the ghost is subsequently more adeptly interpreted by the post-Freudian quixotic hero, as well as by his friends, as his own image reflected on the wall. (The reader/critic sees the character slipping, first from intertextuality with Van Der Lippe – debauchee left-over from the French revolution –, and then back in time to Jacopo Neri). It is the Lacanian mirroring and recognition which moves Furlanetto out of the pre-Oedipal stage (amoral profiteering of images) and into language. He now possesses the *verbum* and becomes driven to bring humanity back onto the straight and narrow. He will not be dissuaded even by cruel Providence, which, he has determined, really does not want humankind to succeed in being too happy on earth and often steps in, *deus ex machina*, to thwart kindly attempts at progress.

Furlanetto, with the help of his friends, now all on the same moral side of the high-tech metaphor, constructs a false miracle (like the original Jacopo) and attempts to propagate it through television. The framing does not have the desired effect. From the moral point of view, Duranti shows us that manipulation is useless and that humankind is and always has been feckless. From the linguistic point of view she shows that meaning and the *histoire* are going to change according to the frame. Furlanetto is not struck down by lightening. He is simply relegated to late night television on obscure networks. Micheli dissolves into the oblivion of daily existence with his new partner, Adriana Patanè. Both authors (Furlanetto and Micheli in this story) fade away and only the moveable frame exists in the metafictional intertextual world of slippery images.

Textuality is shown to have an existence which the authors do not. The essence of the text, however, is not as solid as the word “frame” would suggest. It has a woven quality about it, like Maria Besana’s sonorous silks and nylons. The essence of the text is its existence. The author leaves signs and the signs take on a life of their own. In *Ultima stesura* Teodora, the author, but ultimately the protagonist of the conflated text, sums up the issue. She repeatedly underscores the necessity to remove her living self from her writing self so that she can live.

Io, signori, continuo a portarmi a sperdere, altro che andare in cerca di me. [...] Quando ho scritto il mio primo racconto, quello dell’avvocato Righetta, rimasto inedito per quasi trent’anni, ho compiuto...la prima dolorosa e indispensabile operazione. Sono andata in cerca del poeta che era dentro di me, l’ho indotto a mostrarsi e zac! L’ho steso secco. (123-24)

Life is removed from the author and only the moveable frame remains. She cannot live without writing nor can she write without living; nor can she write and live at the same time. The text is intertextual with her living, but the text remains as an existential intertextuality and the author does not.

Like earlier modernist writers of consciousness metafiction, she must kill the author in order to live. What is left is not the "real" existence of the person who writes. Duranti's postmodern position posits the text, but more precisely, intertextuality, as a web-like substance. The essence of that text is its existence. Its essence is determined by a mixture of frames and gazes that reveal, not a chunk of reality from the point of view of an omniscient author, but an intertextuality of signs interpreted by a chorus of observers.

Skidmore College

NOTES

- 1 Texts explicitly dealing with metafiction are by: Gass; Alter; Scholes; Christensen; Federman; and Waugh. More recent critical texts reelaborate in similar vein the same earlier works, such as Borges and Barthes. See, for example, McHale; and Lodge, *After Bakhtin*.
- 2 "Author" refers to the author/narrator 'in' the metonymic frame, i.e., Teodora Francia. Although Duranti in this novel makes repeated reference to the issue of autobiographic overlapping, in this discussion I have chosen to work with the text as artifact and artifice.
- 3 Introduction to the Fourth Day of the Decameron considered by some Tale number 101.
- 4 Duranti, a self-declared non-Catholic, uses spirits and spirituality like Fellini. In *Effetti personali* Valentina and her ex-husband are authors of hagiographic texts. Each chapter of Valentina's story begins with a quote from one of the Fathers of the Church, setting the tone for an exemplum to follow.
- 5 Duranti plays on intertextuality among her own novels. The tower and a similar bedroom are found in *Lieto fine* and Burlamacchi is one of the houses in the park surrounding the villa in *La bambina* (1976). In *Ultima stesura* the narrator-author Teodora Francia was born Teodora Garrone, who recalls going to the beach with her brother. Fabrizio, the author in *La casa sul lago della luna*, is also Garrone. Teodora is the well-known author of a novel thinly disguised as *The Germanist*. Attilio Rade (*Ultima stesura*), if only in name, recalls Ante Radek in *Effetti personali*. The mirroring and moving of frames and images is more than a series of autobiographical topoi woven into every text. Each time the function and meaning changes radically. Only the casing remains the same.

WORKS CITED

- Abel, Lionel. *Metatheater: A New Dramatic Form*. New York: Hill and Wang, 1963.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: U of California P, 1975.
- Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction*. Oslo: Universitetsforlaget, 1981.
- Duranti, Francesca. *La bambina*. Milano: Rizzoli, 1985.
- . *La casa sul lago della luna*. Milano: Rizzoli, 1984.
- . *Lieto fine*. Milano: Rizzoli, 1987.
- . *Effetti personali*. Milano: Rizzoli, 1988.
- . *Ultima stesura*. Milano: Rizzoli, 1991.

-
- . *Progetto Burlamacchi*. Milano: Rizzoli, 1994.
- Federman, Raymond. *Surfiction*. Chicago: Swallow Press, 1981.
- Gass, William H. *Fiction and the Figures of Life*. New York: Knopf, 1970.
- Lodge, David. *After Bakhtin*. London and New York: Routledge, 1990.
- . "The Metaphoric and the Metonymic Poles." *The Modes of Modern Writing*. Ithaca: Cornell UP, 1977. 79-81.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen, 1987.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Chicago: U of Illinois P, 1979.
- Waugh, Patricia. *Metafiction*. London: Methuen, 1984.

Soggetto, testo, interpretazione*

John Picchione

Malgrado le posizioni a volte radicalmente divergenti tra i vari indirizzi critici, esistevano in passato – fino a pochi decenni fa – vari presupposti fondamentali che costituivano una loro solida base comune. Sebbene il campo fosse spesso scenario di scontri e di tensioni, i metodi critici si fondavano sulla certezza diffusa che esistono possibilità oggettive di conoscenza. L'attività critica si svolgeva a partire da una prospettiva empirica nella convinzione che l'osservazione dell'oggetto letterario poteva avvalersi di rigorosi strumenti scientifici come garanzia di verità. Si era pertanto guidati dal postulato che il testo è un organismo intenzionato, definito e strutturato, i cui significati possono essere estrapolati con soddisfacente accuratezza.

In sostanza, tale situazione rimane immutata fino agli anni '60, e, in effetti, anche dopo l'avvento dello strutturalismo. Infatti, in un primo momento, lo strutturalismo viene accolto come metodo empirico capace di fornire alla critica letteraria ulteriori tecniche analitiche e un sicuro supporto scientifico costruito su una teoria rigorosamente linguistica. In quegli anni, non sempre si avvertivano le implicazioni di scetticismo e idealismo che si celano dietro le teorie strutturalistiche. In sintesi, non si ravvisava pienamente che se da un lato i presupposti epistemologici dello strutturalismo sembravano venire incontro al lavoro scientifico sul testo, dall'altro, iniziavano a corrodere la centralità del soggetto sostituendola con la centralità del linguaggio. Lévi-Strauss annunciava la dissoluzione dell'uomo da parte delle scienze umane; Althusser immetteva il marxismo all'interno di una prospettiva filosofica antiumanistica nella quale la libertà e l'autonomia del soggetto venivano decisamente eradicare; Lacan sosteneva la tesi dell'uomo abitato dal significante, assoggettato all'inconscio, le cui rappresentazioni, costituite dall'assenza prodotta dallo slittamento inarrestabile della catena dei significanti, lo pongono di fronte alla propria mancanza all'essere.¹

Il post-strutturalismo e il decostruzionismo, affiancati dall'ondata delle teorie del postmoderno (si pensi ai lavori di Derrida, Foucault, Lyotard in Francia; de Man, Bloom, Fish in America; Vattimo e i 'debolisti' in Italia²) dovevano poi condurre tali posizioni alle estreme conseguenze facendo, tra l'altro, cadere la distinzione e la separazione tra soggetto e oggetto su cui tra-

dizionalmente si fonda il metodo scientifico o qualsiasi prospettiva che affermi una possibile validità dei mezzi conoscitivi. (All'interno di questa prospettiva – non sarà ridondante chiarire – la critica si troverebbe nell'impossibilità di costruire un metalinguaggio che possa tenere su versanti opposti e differenziati soggetto e oggetto, soggetto e testo, soggetto e lingua/linguaggio).

Se per lo strutturalismo le verità, sebbene occulte, sono tuttavia rinvenibili all'interno delle strutture testuali, il post-strutturalismo svaluta ogni progetto metodologico fondato su premesse epistemologiche e mira a annientare tutti i modelli umanistici e coscienzialistici che avevano ininterrottamente animato il lavoro critico. Lo sradicamento – la frammentazione, il decentramento – del soggetto di derivazione cartesiana (un soggetto volitivo e unitario, nucleo della sensibilità e dell'espressività, autonomo e separato dal mondo, centro unificante di ogni stato coscienziale) comporta la cancellazione dell'autore come coscienza originaria del testo e come entità generatrice di significati. Da questi postulati sono inseparabili vari altri principi teorici il cui obiettivo è quello di sovvertire radicalmente le concezioni di linguaggio, testo, storia, interpretazione su cui poggiava l'attività critica e letteraria della tradizione occidentale. Ma procediamo con ordine, premettendo che data la vastità dell'argomento, sarà necessario limitarsi a osservazioni estremamente succinte.

Il decostruzionismo si regge innanzitutto sul principio che il segno, abitato all'origine dall'impossibilità della pienezza di sé e costituito dalla differenza, irrimediabilmente dichiara la sua stessa cancellazione.³ Ne consegue che la lingua è concepita come un sistema senza referenti e quindi incapace di avvicinarci alla realtà. I segni non possono che ricadere su sé medesimi e il linguaggio, sollevato dalla sua funzione di *medium*, destituito di ogni proprietà mimetica, si chiude in una dimensione intralinguistica che annulla ogni rapporto tra segno e cosa.⁴ Esclusivamente a colloquio con se stessi, i segni sono ricondotti ad una essenza metaforica che sopprime ogni possibile residuo di significazione letterale e trasforma ogni atto verbale in una *fiction*, in una invenzione che, come uno specchio ingannevole fatto di rifrazioni infinite e illusorie, cattura lo stesso discorso critico.

La lingua come labirinto di tropi, formato da rimandi incontrollabili e illimitati, comporta la scomparsa del concetto di testo come insieme segnico organizzato e intenzionato. Non esistono testi ma solo intertesti. L'intertesto è costituito da un groviglio di frammenti incontrollabili i cui segni scivolano e si disseminano in una molteplicità di direzioni inafferrabili. La disseminazione non consente argini capaci di controllarla e quindi di cristallizzarla in una forma definitiva.⁵ Il testo diventa pertanto una costruzione del linguaggio, una macchina retorica che non rimanda a nessuna realtà esterna e a nessuna verità. Anzi, una volta decostruito, il testo rivelerà sempre un'assenza, un vuoto che il linguaggio è riuscito temporaneamente a occultare.

Se il testo, nell'ottica decostruzionista, non è altro che una delle tante possibili proiezioni del desiderio del linguaggio, ne deriva che la scrittura non

può fare a meno di compiere un costante parricidio/matricidio. La scrittura non solo dichiara l'assenza della referenza e l'impossibilità della rappresentazione, ma proclama la morte del soggetto – l'impossibilità dell'appropriazione cognitiva del mondo da parte di un soggetto. Il testo diventa pertanto un insieme di segni senza padre/madre (autore, voce, identità). La scrittura, intesa come "traccia", "spaziatura", "differenza", non solo non può svolgere nessuna funzione di rappresentazione del mondo, ma diventa il divenire assente del soggetto stesso. In sostanza, lo scrittore non scrive ma è scritto dal linguaggio e dai codici semiotici che lo modellano – il linguaggio è e sarà sempre pre-esistente a chi scrive e, aggiungerei subito, a chi legge. Come annuncia Derrida già a partire da *De la grammatologie*, costituito dalla scrittura come articolazione differenziante e disseminante, il soggetto è immesso in un divenire che lo annulla.⁶

È chiaro che non si tratta di una ricomposizione o ristrutturazione *in progress* dell'identità del soggetto, quanto di una sua vera e propria dissoluzione generata dall'inarrestabile divenire della differenza. Facendo leva su argomentazioni di natura più propriamente socio-politica, una simile necrologia del soggetto è scritta anche da Foucault.⁷ Comunque, malgrado le differenti impostazioni, la matrice filosofica di tutte queste posizioni si può fare risalire essenzialmente al pensiero di Nietzsche e Wittgenstein.⁸

Nella prospettiva post-strutturalista, e postmoderna in genere, la decapitazione dell'autore e la morte del soggetto, insieme all'impossibilità di accedere ad una realtà non mediata dal linguaggio, comporta lo svincolamento del testo da ogni sistema di codici culturali e da ogni contesto storico o extratestuale. Il testo infatti viene assunto nella sua più totale autonomia. Esso vive di una propria vita i cui significati sono illimitati, in costante e imprevedibile eruzione. (È evidente che il concetto di testo come oggetto intenzionato, e quindi circoscritto nelle sue possibilità di significazione, viene a cadere in quanto viene a mancare un soggetto volitivo e capace di unificare in un tutto le proprie esperienze e le proprie necessità di comunicazione). Questa posizione, il cui sostrato idealistico risulta abbastanza evidente, non solo priva il testo del proprio mondo, ma afferma l'assoluta linguisticità del mondo riducendolo ad una testualità da cui è impossibile evadere. La testualità sbarra ad ogni testo – sia esso letterario, critico, filosofico, scientifico, storico – qualsiasi accesso alla realtà, imprigionandolo in segni il cui unico dialogo è instaurato esclusivamente con i segni di altri testi. La testualizzazione di tutti i testi mira a sottrarre a ogni discorso la possibilità di tracciare delle mappe empiriche e, quindi, a falsificare ogni epistemologia che si fonda sulla possibilità delle verifiche. Essa svaluta pertanto le rivendicazioni di scoperta e di verità connesse all'attività scientifica e dichiara l'impossibilità epistemica di fissare proposizioni dotate di fondamento.⁹

Tutto diventa una costruzione del linguaggio, un gioco linguistico in cui rimane catturato anche il lavoro critico e quindi ogni interpretazione. Ogni

testo sarebbe pertanto un simulacro, un insieme di segni autoreferenziali che dichiarano l'incapacità alla rappresentazione, ossia l'incapacità di poter svolgere una funzione speculare nei confronti del reale.¹⁰ La testualità riduce il testo ad una stratificazione senza fine, ad un palinsesto illeggibile che costantemente ci rammenta dell'impossibilità di una trasparenza. L'assenza di una qualsiasi unità di significazione non può che generare, come indissolubile corollario, l'impossibilità di una interpretazione valida (tutte le interpretazioni sarebbero solo delle costruzioni, delle *fiction* che si tenta di far passare per vere). Ogni lettura critica, quindi, non può che essere la riduzione di un testo ad un altro testo, una "dis-lettura" come la definisce Bloom. In tale ottica, come si è già rilevato, non esiste metalinguaggio critico, logico, scientifico, capace di sottrarsi dalla figuralità e metaforicità della lingua e, di conseguenza, capace di esaminare obiettivamente il proprio oggetto di studio e possederne conoscenza. Non essendo metalinguaggio, il discorso critico diventa un altro genere letterario e, pertanto, viene ad abolirsi qualsiasi distanza tra letteratura e critica.¹¹

La funzione della critica potrà quindi risolversi solo nel tentativo di decostruire, smantellare le presupposte verità che si nascondono dietro alla macchina retorica del testo. Tale progetto dovrebbe condurre allo svelamento delle assenze, dei vuoti, delle contraddizioni che il testo – nella versione decostruzionista – disperatamente cerca di celare dietro ai propri assolutismi e pretese di unità. Non è affatto azzardato dedurre che se da un lato la critica tenta di smontare, disfare il testo mostrando le sue contraddizioni, i suoi meccanismi e strategie retoriche, dall'altro, essa stessa – di fronte ad una struttura linguistica *en abyme* che si moltiplica all'infinito – dovrebbe rimanere imprigionata all'interno del linguaggio che cerca di decostruire. Se il testo letterario è generato dalla scrittura come differenza, lo stesso dovrà dirsi del discorso critico: la lettura decostruzionista rifiutando una possibile verifica della significazione testuale, declama l'impossibilità stessa di una lettura o, come sostiene de Man, l'impossibilità di una teoria.¹²

In ultima analisi, non esiste possibilità di trascendere la lingua tramite la logica e la ragione. Non esiste un luogo privilegiato da cui le contraddizioni e le antinomie del linguaggio – come pure del reale – possono essere pienamente comprese. Costituita dal gioco senza fine che la scrittura fa di sé, la critica si trova di fronte a testi che sono inevitabilmente confinati in una zona che si potrebbe definire a-semica (se il testo può significare tutto in sostanza può anche non significare nulla). L'assenza di significazione conduce nietzscheanamente, come proclama lo stesso Derrida, a un "monde de signes sans fautes, sans vérité, sans origine" (*L'écriture* 427). Si è voluto insistere sul fatto che la catastrofe del soggetto nell'ambito del post-strutturalismo viene paradossalmente assunta dal decostruzionismo o dal *reader-response criticism* come spazio liberatorio, come possibilità creativa offerta al lettore da parte del linguaggio letterario. La morte dell'autore e del testo inteso come oggetto di

significazione circoscrivibile avrebbe dato vita a un lettore dinamico e iperattivo. (Come chiarimento si dirà subito che le problematiche del soggetto avanzate dal post-strutturalismo investono ovviamente anche il lettore; la dissoluzione dell'autore rimbalza sul lettore il quale, assoggettato ai meccanismi della lingua, al massimo può seguirne le dispersioni, ovvero le molteplicità senza centro delle proprie letture).

Il principale rappresentante del *reader-response*, Stanley Fish, in sostanza sostiene che il testo non è lo spazio obiettivo formato da una serie di messaggi depositati dall'autore e accertabili dal lavoro ermeneutico, ma un luogo in cui il lettore fa agire la propria variabile predisposizione mentale. È il lettore a creare il testo tramite le proprie strategie interpretative e ogni determinata lettura sembrerà giusta solo all'interno di una comunità interpretativa che adotta le stesse strategie e condivide particolari paradigmi storici. Se il decostruzionismo si ritrova chiuso nella gabbia dell'ontologia e dell'intralinguismo in cui si rimane vittima del principio luttuoso e apocalittico dell'assenza di realtà nel linguaggio, il *reader-response*, con il suo esasperato soggettivismo si espone totalmente al rischio dell'aleatorietà. (Il decostruzionismo è pericolosamente intrappolato in una linguisticità senza soggetto e il *reader-response* nella concezione di un lettore senza testo). Svincolare il testo dai codici culturali in cui è prodotto, ossia dai propri modelli sociali, politici, estetici, e storici, comporta non solo l'insostenibile abbandono di ogni dialettica tra autonomia e eteronomia, tra direzione centripeta e centrifuga che è alla base del fare artistico-letterario, ma, allo stesso tempo, il rifiuto di qualsiasi possibilità di verifica o principio di validità interpretativa.¹³ A queste pratiche critiche sono avvicinabili anche le posizioni espresse dal pragmatismo di Rorty: la funzione del lettore non sarebbe quella di delucidare i messaggi inviati dal testo, ma di usarlo come strumento del proprio discorso – l'*intentio operis* è annullata completamente dall'*intentio lectoris*.¹⁴

In tali ambiti, la critica viene indubbiamente ad abbandonare la propria attività restaurativa o archeologica, come pure ogni proposito di conseguenza e linearità di procedimenti, adottando un modello di discontinuità, di *drifting*, di accostamenti casuali, imprevedibili e accidentali tanto cari all'estetica postmoderna. In sostanza questo nuovo piacere di contatto col testo si allinea perfettamente col piacere di falsa libertà di cui si illude il telespettatore che impugna il telecomando, l'individuo che naviga senza bussola e senza mappa nel mare dell'*internet* o il bambino che si diletta con i giocattoli-*transformers*.¹⁵ Non si obietta che tutto questo possa dare adito a estatici godimenti. Ma certamente la fuga verso un piacere che in sostanza abbandona ogni tentativo di conoscenza del proprio oggetto di studio, spesso scade in forme di irresponsabile *divertissement*. Inoltre, non è difficile scorgere le disastrose conseguenze anche sul piano sociale e politico. Anzi, si dirà che l'avvicinamento "selvaggio" al testo trova un perfetto corrispondente nel neo-conservatorismo politico che mira a distruggere le strutture sociali per

lasciare ogni iniziativa al singolo o alle multinazionali che vorrebbero operare con una libertà immune da qualsiasi controllo istituzionale. Insomma, in un mondo in cui gruppi intellettuali predicano la caduta delle ideologie, la crisi della ragione e il fallimento del progetto illuministico, la dissoluzione del pensiero dialettico e la fine della storia, un mondo senza *ethos* e senza *telos*, non sorprende che si costruisca un modello di lettore dedito a qualsiasi chiacchiericcio privato.

Alle suddette tendenze critiche si può affiancare anche il distruzionismo. Esso parte dal presupposto che la distinzione cartesiana tra soggetto e oggetto, oltre a non tener conto delle loro interrelazioni, ha le pretese di trascendere la storicizzazione del soggetto per accedere ai significati di un testo prodotto in un passato più o meno lontano. L'accesso al testo, insomma, sarebbe sempre mediato da un soggetto storicizzato. Il distruzionismo afferma la temporalità del soggetto il quale non può sollevarsi dalla propria storicità. Concependo heideggerianamente l'essere come essere-nel-mondo, si distrugge la distanza come base di conoscenza dell'oggetto (ogni distanza è ricondotta a paradigmi definiti metafisico-spaziali tipici del pensiero ontologico) a favore della temporalizzazione del *Dasein*. L'interpretazione, collocata nella temporalità del *Dasein*, viene vista, di conseguenza, come un atto che da un lato richiama il testo dal passato e, dall'altro, lo immette in orizzonti di significazione sempre nuovi. L'interpretazione come ripetizione senza fine non può quindi mai raggiungere una lettura capace di individuare la significazione originaria del testo.¹⁶

Queste concezioni del testo e della natura del lavoro critico rappresentano un forma di filosofia nichilista e di assoluto scetticismo che rivelano il ciclico ritorno del pensiero irrazionale – in questo caso, anche luttuoso e apocalittico. Si assiste all'abbandono non solo di ogni possibilità di contatto tra parola e mondo, ma tra estetica ed etica. Nella prigione della lingua, si confondono epistemologia ed ontologia, rimanendo costretti a negare, nel più radicale solipsismo, l'esistenza di una realtà indipendente dalle nostre rappresentazioni. Si finisce con l'arenarsi in una grave contraddizione filosofica, in una sorta di aporia dello scettico: da una parte viene negata la possibilità di una verità e, dall'altra, non si può fare a meno di affermare di sapere qualcosa, quindi, di possedere una certa conoscenza del vero. Si dichiara la più totale estraneità nei confronti del pensiero metafisico e teleologico, ma si poggia la propria visione filosofica su una presupposizione metafisica – l'inconoscibilità del reale. Si vuole annullare ogni residuo di essenzialismo e si finisce col voler esprimere verità apodittiche. Spesso, tra l'altro, si ha l'impressione che si vogliano sfondare nuove porte senza accorgersi che erano già tutte aperte. Si tratta in sostanza di un'esasperazione delle premesse teoriche di Saussure (l'arbitrarietà del segno, la significazione come opposizione di segni), di Pierce (il concetto di semiosi illimitata trasferita dal codice al messaggio) di Wittgenstein, come si è già rilevato (la teoria dei giochi linguistici,

l'impossibilità della lingua di riflettere la realtà) o, più semplicemente, del risultato di un formalismo condotto alle estreme conseguenze. (Si potrebbe anche ravvisare una ripresa del pensiero pre-socratico che sembra combinare Anassimandro, Eraclito, e Gorgia).

La svalutazione dei rapporti tra letteratura e realtà indubbiamente contribuisce a de-politicizzare l'attività della critica esponendola alle forme di un liberalismo borghese che si armonizza con gli obiettivi del tardo capitalismo di disintegrare ogni forma di dissenso e opposizione. Esso ha trovato nel pluralismo armonizzante (se nessuna lettura è valida, tutte sono consentite e legittimate) una efficace strategia per bloccare ogni attacco rivolto al sistema. La convivenza pacifica delle differenze si trasforma pertanto in tolleranza repressiva. La fine di ogni confronto/scontro genera i mostri della *political correctness* e fa precipitare nel vuoto ogni opposizione politica e culturale alienandola dalle possibilità di incidere sulla storia e sul reale. Anche la critica verrebbe a ritrovarsi all'interno di quella condizione postmoderna in cui si assiste ad una babelica moltiplicazione di discorsi che impediscono la possibilità di proporre modelli alternativi di lettura del mondo. La dissoluzione delle metanarrazioni e la riduzione di ogni discorso a schegge autonome di micronarrazioni favoriscono l'annientamento di principi-guida e annunciano il rischio di una forma di paralisi istituzionalizzata. Non esistono più gerarchie, o centri, nella topografia culturale postmoderna. L'atomizzazione conduce da una parte ad un senso di impotenza e inutilità del lavoro intellettuale e, dall'altra, ad una inclusività indifferenziante di punti di vista che non è solo segno di un innocuo vociferare ma di un narcisistico consumo di idee, di giochi senza traumi e conseguenze.

La critica italiana ha dimostrato grandi capacità nel campo della filologia, della semiotica, dell'estetica e della sociologia della letteratura, con una consapevolezza politica della propria attività spesso abbastanza pronunciata. Non è proprio il caso di far cadere tutto nell'oblio. Tra l'altro, questo mi sembra possa avvenire molto più facilmente in contesti come quello nordamericano in cui una memoria storica estremamente esile si consuma in un baleno.

York University

NOTE

* Questo articolo è stato inizialmente concepito come intervento da presentare al XVI congresso dell'A.I.S.L.L.I. sul tema "Metamorfosi del testo e testualità della critica" (Loa Angeles, ottobre 1997) a cui sfortunatamente non mi è stato possibile partecipare. Si anticipa la stampa in questa sede in attesa della pubblicazione degli atti del congresso.

1 Ci limitiamo a ricordare: Lévi-Strauss; Althusser; Lacan.

2 Si fa riferimento a opere come le seguenti: Derrida, *De la grammatologie* e *L'écriture*; Foucault, *Les mots e Histoire*; Lyotard; de Man, *Allegories*; Bloom; Fish, *Is There a Text*; Vattimo, Rovatti et al.

- 3 "Affirmare, come nous venons de le faire, – scrive Derrida – que dans le signe, *la différence n'a pas lieu* entre la réalité e la rappresentazione etc., cela revient donc à dire que le geste confirmant cette différence est l'effacement même du signe" (*La voix* 57; il corsivo è dell'autore).
- 4 Ad esempio, così afferma di Man: "the straightforward affirmation that the paradigmatic structure of language is rhetorical rather than representational or expressive of a referential, proper meaning [...] marks a full reversal of the established priorities which traditionally root the authority of the language in its adequation to an extralinguistic referent or meaning, rather than in the intralinguistic resources of figures" (*Allegories* 106).
- 5 Ecco come Derrida definisce la disseminazione: "Germination, dissémination. Il n'y a pas de première insémination. La semence est d'abord essayée. L'insémination «première» est dissémination. Trace, greffe dont on perde la trace. Qu'il s'agisse de ce qu'on appelle «langage» (discours, texte, etc.) ou d'ensemencement «réel», chaque terme est bien un germe, chaque germe est bien un terme. Le terme, l'élément atomique, engendre en se divisant, en se greffant, en proliférant. C'est une semence et non un terme absolu" (*La dissémination* 337-38).
- 6 In termini inequivocabili, Derrida scrive: "Or l'espacement comme écriture est le devenir-absent et le devenir-inconscient du sujet [...] Comme rapport du sujet à sa mort, ce devenir est la constitution même de la subjectivité. A tous les niveaux d'organisation de la vie, c'est-à-dire de *l'économie de la mort*. Tout graphème est d'essence testamentaire. Et l'absence originale du sujet de l'écriture est aussi celle de la chose ou du référent [...] La signification ne se forme ainsi qu'au creux de la différence: de la discontinuité et de la discrétion, du détournement et de la réserve de ce qui n'apparaît pas" (*De la grammatologie* 100-1; il corsivo è dell'autore). Per quanto riguarda la morte del soggetto, le critiche rivolte al decostruzionismo non derivano da una difesa di un soggetto stabile, separato dal mondo, e al riparo dalle vicissitudini della temporalità. Piuttosto si è vicini ad una linea filosofica che sposta l'attenzione verso un soggetto inteso come produzione di soggettività, come attività, processo inesauribile che, sulle tracce dei movimenti passati, si rinnova costantemente nel suo incontro col mondo. Pertanto, la soggettività è sicuramente nomade, ma non affatto un vuoto sottoposto al dominio incontestabile della linguisticità. Il decostruzionismo scade in una favola terrificante nella quale la lingua si divora completamente il soggetto, lasciandoci proprio nulla. Al contrario, il rapporto tra lingua e soggetto è dialettico come pure l'atto dello scrivere attraverso il quale nasce un incontro tra scrittura e autore.
- 7 Per Foucault, il soggetto è costituito dal potere e dalla conoscenza. È il potere come forma di repressione a creare le realtà del soggetto. Il soggetto autonomo o il soggetto trascendentale della filosofia kantiana non trovano più luogo nell'archeologia storica dello studioso francese. Questa premessa è mantenuta da Foucault non solo negli studi sull'organizzazione sociale della repressione, come nel contesto della follia o della sessualità, ma anche negli scritti direttamente connessi all'attività letteraria. Ecco quanto scrive a proposito dell'autore come soggetto: "l'écriture est maintenant liée au sacrifice, au sacrifice même de la vie [...] L'oeuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur [...] ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant [...] la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture" ("Qu'est-ce qu'un auteur" 793).
- 8 Non è certo mia intenzione dimostrare qui la dipendenza delle posizioni in questione dal pensiero dei due filosofi, a cui indubbiamente si potrebbe affiancare anche Heidegger. Per i rapporti con Nietzsche mi limito a individuare due sue affermazioni abbastanza indicative: "E che dire dell'«io»? È diventato una favola, una finzione, un gioco di parole; ha completamente cessato di pensare, di sentire e di volere!" (*Crepuscolo* 267); "Che cosa mi dà il diritto di parlare di un io e perfino di un io come causa, e infine di un io come causa di pensiero?" (*Al di là* 37). Oltre alla concezione del soggetto (e dell'essere visto come evento sempre inafferrabile), il decostruzionismo e il post-strutturalismo in genere trovano in Nietzsche un *humus* assai fecondo. Come per il filosofo tedesco, i suoi nipotini desiderano collocarsi all'interno di posizioni cosiddette post-metafisiche le quali non ammettono l'esistenza di nessuna verità e rifiutano pertanto la possibilità della ragione di poter distinguere il vero dalle apparenze e dalle menzogne. La riduzione del tutto a simulacro è già alla base del pensiero nietzsciano. Per altri rapporti del decostruzionismo col

- pensiero di Nietzsche, si rimanda allo studio di Ferraris. Di Wittgenstein mi limito a selezionare due proposizioni estremamente rivelatrici contenute nel *Tractatus*: "Che il mondo è il 'mio' mondo si mostra in ciò, che i limiti del linguaggio (del solo linguaggio che io comprendo) significano i limiti del 'mio' mondo" (63); "Il soggetto che pensa, immagina, non v'è" (64).
- 9 Nessuna forma di conoscenza, inclusa quella scientifica, è immune da limiti e da pericoli di provvisorietà. Il falsificazionismo di Popper e il relativismo epistemologico di Kuhn e Feyerabend hanno problematizzato enormemente i processi cognitivi della scienza. Anzi, gli assolutismi epistemologici erano già stati messi in crisi dal principio di indeterminazione di Heisenberg e dalle teorie della fisica subatomica in generale. In queste prospettive la linea di demarcazione tra scienza e altre discipline è venuta sempre più ad essere minacciata da vari dubbi. Anche la scienza non è ritenuta autonoma rispetto alle ideologie dominanti e alle strutture istituzionali, come pure rispetto a fattori psicologici e di classe. Anzi, molto sinteticamente si dirà che in questa direzione i confini tra scienza e mito diventano sempre meno riconoscibili. Tuttavia, sebbene i risultati cognitivi siano ritenuti inseparabili dal metodo specifico adottato o dallo stesso osservatore – sarebbe quest'ultimo a determinare il modo in cui l'oggetto viene percepito, mettendo a rischio quindi ogni concezione di conoscenza assoluta del fenomeno o dell'oggetto in sé –, a mio avviso la scienza non ha e non potrà mai abbandonare le premesse di relativa conoscibilità raggiungibile tramite i propri metodi di ricerca. La verificabilità dei dati è pur sempre possibile entro un grado attendibile di obiettività (la scienza, bisogna ricordare, possiede ancora, fino a prova contraria, capacità di controllo sulla natura e possibilità accertabili di predire fenomeni) e, sicuramente, nell'ambito scientifico non si scade in teorizzazioni eccessivamente sofisticate, abbandonandosi ad una sorta di ontologia della catastrofe, come avviene nel contesto decostruzionista e postmoderno in genere.
- 10 Si fa riferimento alla posizione di Baudrillard per il quale il postmoderno si identifica con l'età del simulacro: il mondo delle immagini della società dei consumi produce esclusivamente delle simulazioni che sbarrano l'accesso a qualsiasi esperienza autentica e originaria del reale.
- 11 Ecco, molto schematicamente, alcune implicazioni: se il tentativo è quello di assegnare alla critica gli stessi obiettivi di inventività e creatività attribuiti alla produzione artistico-letteraria, allora essa diventerebbe un'attività essenzialmente tautologica e con scarse possibilità di competere con i prodotti normalmente sistemati all'interno del campo estetico. Inoltre, la presupposta creatività della critica rimarrebbe sempre di secondo grado in quanto non può disgiungersi dai prodotti che precedono la propria attività. Non si vogliono certamente negare le possibili interdipendenze tra critica e lavoro artistico-letterario – scambi e condizionamenti sono certamente sempre presenti – ma gli obiettivi dei due campi, checché se ne dica, rimangono abbastanza distinti. Il lavoro della critica non è quello di creare, ma di spiegare, esaminare, sistemare, valutare gli oggetti di cui si occupa.
- 12 Cfr. "The Resistance". Per la posizione relativa all'impossibilità della lettura e all'illeggibilità del testo, si veda anche Miller.
- 13 Oltre al testo già ricordato, di Fish si rimanda a *Surprised* e *There's No Such a Thing*.
- 14 Di Rorty si veda, ad esempio, "The Pragmatist's Progress". Non si vuole sicuramente escludere che la soggettività del lettore abbia un peso non indifferente nell'atto interpretativo. Detto molto rapidamente, la lettura è sempre un incontro intersoggettivo tra la soggettività dell'autore e quella del lettore. Anzi, si dirà che il ruolo del lettore è anche direttamente connesso alla tipologia del testo: di fronte a testi "chiusi" e "autoritari" i movimenti del lettore sono più ristretti rispetto a testi deliberatamente aperti. Il testo, sotto molti aspetti, intenziona l'attività del ricevente. Quello a cui si obietta è l'assenza totale di una dialettica tra testo e lettura che rappresenta la maggiore lacuna sia del decostruzionismo sia della critica del *reader-response*.
- 15 Si fa riferimento a giocattoli che non possiedono una precisa e definita identità. È il bambino infatti a trasformare il giocattolo a proprio piacimento: un soldato diventerà un aereo, una macchina ecc.
- 16 Oltre a numerosi scritti apparsi sulla rivista *Boundary 2* (fondata e diretta da Spanos), si veda il volume di saggi curato da Spanos.

OPERE CITATE

- Althusser, Louis. *Lenine et la philosophie*. Paris: Maspero, 1969.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée, 1981.
- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- de Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale UP, 1979.
- . *The Resistance to Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.
- . *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- . *La voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Press Universitaires de France, 1967.
- . *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.
- Feyerabend, Paul. *Against Method: An Outline of an Anarchist Theory of Knowledge*. London: NLB, 1975.
- Ferraris, Maurizio. *Nietzsche e la filosofia del Novecento*. Milano: Bompiani, 1989.
- Fish, Stanley. *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*. New York: St. Martin's Press, 1967.
- . *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard UP, 1980.
- . *There's No Such a Thing as Free Speech*. New York-Oxford: Oxford UP, 1994.
- Foucault, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- . *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris: Gallimard, 1972.
- . "Qu'est-ce qu'un auteur?". *Dits et écrits*. I. Paris: Gallimard, 1994.
- Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago: U of Chicago P, 1970.
- Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.
- Lévi-Strauss, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.
- Lyotard, Jean-François. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Minuit, 1979.
- Miller, J. Hillis. *The Ethics of Reading*. New York: Columbia UP, 1987.
- Nietzsche, Friedrich. *Al di là del bene e del male*. Tr. it. di E. Sola. Milano: Monanni, 1927.
- . *Crepuscolo degli idoli*. Tr. it. di A. Treves. Milano: Monanni, 1927.
- Popper, Karl. *Congetture e confutazioni*. Tr. it. di G. Sandri. Bologna: Il Mulino, 1969.
- Rorty, Richard. "The Pragmatist's Progress". *Interpretation and Overinterpretation*. Ed. Stefan Collini. Cambridge: Cambridge UP, 1992. 89-108.
- Spanos, William. *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*. Bloomington: Indiana UP, 1979.
- Vattimo, Gianni, Pier Aldo Rovatti, et al. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli, 1983.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Tr. it. di A. G. Conte. Torino: Einaudi, 1974.

Francesco Petrarca. *Canzoniere*. Edizione commentata a cura di Marco Santagata. Milano: Mondadori 1996 (I Meridiani). Pp. cxcvii, 1583.

Con l'elegante volume dei prestigiosi "Meridiani" di Mondadori Marco Santagata porta a compimento un lavoro intrapreso da circa quindici anni, coronando in tal modo un impegno quasi trentennale attorno al Canzoniere di Petrarca e alle innumerevoli diramazioni che legano il libro alla tradizione precedente, provenzale e volgare, e lo inseriscono come un pilastro portante nella globale costruzione biografico-letteraria petrarchesca. A lui va tutto il plauso per l'intelligente, documentatissima e insieme sobria misura con la quale ha svolto uno dei più ardui compiti cui può sottoporsi uno studioso, il commento – un 'genere' servile, ma nient'affatto minore –, paragonabile a un quinto grado quando si applica a vette tanto frequentate come i libri capitali di una letteratura, e tanto più complesso e rischioso quanto più incisa è la traccia lasciata dai predecessori. Se poi il libro in questione è il Canzoniere di Petrarca, quanto a dire l'Everest, si resta ammirati per la tecnica della scalata, costruita sulle principali acquisizioni della chiosa secolare ma rinnovata dagli apporti più recenti (come testimonia l'imponente bibliografia messa a profitto), e personalizzata sia sul versante ricostruttivo della visione generale su Petrarca (geniale e sfuggente costruttore della propria immagine, in un intreccio di vita e letteratura, come tessere inseparabili di un'unica opera d'arte) sia sul lato della lettura e auscultazione del libro, inteso come unità fatta però di rime sparse, nel senso di "composte e diffuse singolarmente", che sono insieme autonome e organiche, secondo una orchestrazione più volte variata dall'autore e probabilmente ancora perfetibile, come è tipico per un maestro dell'incompiuto quale Petrarca.

L'*Introduzione*, scandita in ventiquattro densi paragrafi, ruota attorno all'anno di morte di Cino da Pistoia, fine del 1336 o inizi del successivo, scelto come simbolico tramonto di un'epoca: Petrarca, infatti, lo presenta come un poeta del secondo Duecento, fissato nello stereotipo già dantesco del rimatore amoroso e dolce, come un sopravvissuto alla rivoluzione operata da Dante che, mediante l'emancipazione della prosa volgare e la rottura della gerarchia stilistica medievale con la *Commedia*, aveva reso inattuale la lirica elitaria sulle cui posizioni si attardava Cino. Anche l'invenzione petrarchesca del letterato professionista, propiziata dall'ambiente cosmopolita di Avignone, dallo stato clericale e dal servizio presso la famiglia cardinalizia dei Colonna, mostra come la figura di Cino, giurista che si dedica alla letteratura come a un'attività collaterale, sia un retaggio del Duecento. Il 1336 segna dunque, con la morte di Cino da Pistoia, un ideale passaggio di consegne dall'ultimo esponente della lirica toscana duecentesca al futuro caposcuola di una nuova poesia: proprio in quell'anno Petrarca si accinge in Avignone a ordinare una silloge di rime volgari.

Per Santagata molti sono i contatti di Petrarca con la rimeria del Trecento ma altrettante e significative le differenze: il poeta partecipa attivamente alla 'modernità'

della lirica trecentesca che, abbandonati i dibattiti ideologici su Amore e nobiltà sollevati dalle trasformazioni sociali duecentesche, diventa letteratura d'intrattenimento, di occasione legata a una committenza, alla musica; tuttavia egli non subisce tale clima, ma vi interviene attivamente con un piglio sperimentale simile, nonostante le palesi divergenze, a quello dantesco. Petrarca si distacca dai rimatori coevi per spessore di letture e per consapevolezza del rapporto instaurato con l'intera tradizione letteraria da lui frequentata: dietro la sua scrittura stanno la *Commedia*, i classici latini, la Bibbia, i Padri della Chiesa, gli autori mediolatini, i contemporanei fino a Boccaccio incluso. Sotto il profilo linguistico Petrarca giunge, come ha indicato Contini, a un carattere astratto e formale lontano dalla lingua d'uso, alla "fiorentinità trascendentale", ma, precisa Santagata, tale lingua, che è pur sempre il fiorentino del Trecento, "se appare così aristocratica e selettiva rispetto all'incontrollato affollamento verbale di molti rimatori coevi e, soprattutto, rispetto alla magnanimità lessicale della *Commedia*, possiede una plasmabilità e una ricchezza di lemmi che la distinguono nettamente da quella del lirismo 'tragico' predantesco", ed è ottenuta non più, come nel Duecento, da uno sforzo teso a una conquista, bensì attraverso "il togliere e il levare, mediante una controllatissima autocensura che inibisce altre potenziali linee di sviluppo" (xxxiv). Anche nei riguardi della metrica Petrarca si rivela innovatore, come mostra l'accettazione nel libro di due forme di minor pregio quali la frottola e il madrigale, nato di recente sull'onda della polifonia profana e accolto con significative variazioni contenutistiche e tonali, e come rivela l'uso della sestina, promossa da forma particolare della canzone al rango di genere autonomo, poi virtuosisticamente raddoppiata (RVF 332), e piegata a toni opposti, la sestina sensuale di RVF 22 e 237, e quella religioso-penitenziale di RVF 142. Petrarca dunque tratta se stesso da 'classico', capace contemporaneamente di inventare una linea letteraria e di rovesciarne il segno. Infine Petrarca, pur rifiutandosi di destinare il Canzoniere ad un consumo sociale e di proporsi diversamente da poeta d'amore, non disdegna i temi occasionali della rimeria coeva e riserva loro uno spazio non esiguo nell'economia dell'opera, corrispondente al ventitré per cento del totale.

Santagata, diversamente da Contini, ritiene che Petrarca costruisca un sistema linguistico fuori del tempo in modo meditato e cosciente, non per impulso spontaneo: egli ha compiuto "un gesto consapevole di negazione della storia o della storicità di linguaggio"; una negazione che si ripercuote anche nell'opera sottilissima di occultamento delle fonti sotto la superficie apparentemente uniforme del testo petrarchesco, e che, secondo Santagata, è un modo volontario di cancellare le tracce della tradizione negata a parole, ma profondamente assimilata e scientemente ricomposta nella scrittura. E il senso di 'chiusura' nei confronti della storia e del contingente è confermato dalla struttura stessa del libro che mediante le costrizioni imposte al lettore fa convergere sempre l'attenzione al centro amoroso, "motore che muove l'intero sistema" (xl).

Alla singolarità della sua poesia volgare non pare estranea la vocazione 'umanistica', divampata in modo personale: la sua controrivoluzione rispetto alla rivoluzione dantesca è perseguita proprio attraverso la conoscenza dei classici latini, per lo più inaccessibili ai rimatori volgari o da loro non così intensamente rivissuti e ripensati. Petrarca si pone davanti al latino e al volgare con la stessa forma mentale; tuttavia, se per i grandi libri latini egli ha almeno un modello classico di riferimento, per la lirica volgare si trova davanti a diverse opzioni stilistiche fra loro non omogenee e decide di riformare introducendo "dentro al mondo senza regole della poesia contemporanea la disciplina, l'ordine, la pulizia formale, lo stesso aristocraticismo propri delle più

compatte scuole duecentesche" (xliv). Per farlo si pone in modo da avere una visione culturale sui due versanti senza precedenti: "nessuno prima di lui aveva posseduto una biblioteca, reale (quella classica) e mnemonica (quella in volgare), che allineasse tanti titoli" (xlv); Petrarca accoglie dentro i confini del genere lirico anche testi estranei a quella tradizione, come, per esempio, le opere di Cecco d'Ascoli, di Rustico Filippi e dei contemporanei più defilati come Nicolò de' Rossi e Sennuccio del Bene, e attinge direttamente alla fonte occitanica, la cui eco era ancora viva tanto nella Provenza della sua gioventù e nelle corti padano-venete della sua prima maturità. Vi immette poi, con una competenza e vastità impareggiabili, i succhi vitali dell'intera latinità: dall'età 'aurea' senza limitazioni di genere e di forme a quella 'argentea', dall'innografia cristiana ai Padri, fino ai mediolatini, disprezzati ma ben noti; costante è infine l'apporto della Bibbia. Dunque Petrarca compie un fatto storicamente nuovo nel mettere al servizio della scrittura lirica l'intera tradizione culturale che lo ha preceduto, nella sua globalità; suo scopo è quello di produrre il 'nuovo' occultandone le radici, come mostra la sua teoria dell'imitazione, che trasforma il nettare dei vari fiori in un miele, un prodotto diverso e migliore dei suoi singoli ingredienti, applicata tanto alla cultura latina quanto a quella volgare. Il trattamento paritario riservato alle due lingue nell'ambito poetico si giustifica per il filologo classico Petrarca, secondo quanto ha chiarito Michele Feo,¹ come ripristino di una pratica, testimoniata da Sersio, in uso presso gli antichi i quali coltivavano, accanto alla poesia ritmica, una poesia accentuativa.

Il richiamo all'ordine di Petrarca significa richiamo alla pulizia formale e alla centralità del discorso amoroso, con l'espunzione del contingente; della poesia amorosa romanza accetta il postulato della "inappagabilità del desiderio" e del necessario compenso di risarcimento, ma rifiuta quello dell'amore come potenza esterna al soggetto che ne è vittima. Per lui invece "l'amore non è una ipostasi del desiderio, ma è desiderio stesso, passione in atto; non è un'entità personificabile, ma un fascio di tensioni e di pulsioni" e la donna esiste solo in quanto investita dall'amore-desiderio: in questo modo la tradizione triangolare 'Amore, amata, amante' "si trasforma nello spazio dell'io" (liv). Petrarca intende tale spazio come luogo della coscienza, misurabile attraverso le categorie dell'etica, formate attraverso l'amalgama di posizioni stoiche e agostiniane, secondo un umanesimo dalle fortissime valenze cristiane. Infine il risarcimento per il desiderio frustrato "consiste nel potersi manifestare attraverso la poesia e nel durare con essa proprio in virtù del suo mancato soddisfacimento" (lvi), come mostrava già il mito fondante dell'amore per Laura: Dafne, oggetto del desiderio inappagato di Apollo, si muta in lauro e il dio se ne adorna il capo e la cetra, trasformandolo nel simbolo stesso della poesia. Petrarca va controcorrente anche nella scelta della struttura organica del libro Canzoniere, sottraendo la propria poesia alla dispersione e rivelandosi sensibile al bisogno di narratività presente nella letteratura trecentesca, dove la lirica è occasionale e ha smarrito un suo codice di riferimento: il libro invece la contestualizza e la giustifica.

Santagata espone poi la storia delle redazioni del Canzoniere, sintetizzando le conclusioni proposte nel suo libro *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna: Il Mulino, 1992 e più distesamente riassunte alle pp. clxxxvi-cxcii col supporto di due tavole sinottiche: a suo parere si può parlare di canzoniere-romanzo solo dopo il 1348 con la morte di Laura, prima si hanno piuttosto delle raccolte non troppo dissimili dai libri di rime duecenteschi. Sulla base di alcune congetture fondate sulle postille presenti nel codice degli abbozzi Vat. lat. 3196 si

evinces una trascrizione in pulito nel 1342, forse estranea all'aspetto narrativo e incline al tema dafneo, seguita da un'altra eseguita dalla fine del 1349; tra il '49 e il '56 Petrarca compone o rivede testi importanti sotto il profilo strutturale e ideologico e scrive la maggioranza dei versi 'in morte' di Laura; dal 1356 viene allestita la redazione per Azzo da Correggio (detta anche pre-Chigi), assente dalla tradizione manoscritta sopravvissuta, che segna l'inizio della storia redazionale del Canzoniere: costituita da circa 180 pezzi, sprovvista, secondo Santagata, della bipartizione 'in vita'-'in morte', è la prima ad essere pubblicata per volontà dell'autore. La prima forma documentata del Canzoniere vero e proprio è quella trascritta da Giovanni Boccaccio nel Chigiano L. V. 176, assai prossima alla versione definitiva; a questa seguono altri aggiustamenti e edizioni, fra le quali va ricordata quella dedicata a Pandolfo Malatesta, fino alla trascrizione finale sul Vat. lat. 3195, già testimone di precedenti stratificazioni, conclusa nell'anno della morte. Il Canzoniere nasce dunque come atto d'omaggio a un mondo scomparso, spazzato via nel luttuoso biennio 1348-49 ("Millesimus trecentusim quadragesimus octavus annus est, qui nos solos atque inopes fecit", *Fam.* 1.1.2) insieme al mito letterario di Laura, all'antico padrone cardinale Giovanni Colonna, e a molti altri amici già defunti, e si pone volontariamente a confronto non tanto con la ridotta tradizione provenzale e italiana di brevi serie di microtesti lirici quanto con il recente esempio di Dante e dei suoi libri per Beatrice. Sul complicato rapporto con Dante, "il maestro negato", Santagata riprende i risultati raggiunti nel suo importante *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna: Il Mulino, 1990, per sottolineare come all'inizio degli anni Cinquanta Petrarca scenda direttamente a gareggiare con Dante sullo stesso terreno dello scomodo predecessore, ideando il Canzoniere e i *Triumphs*, e come in tal modo metta alla prova il suo classicismo volgare che parte dalle nuove forme narrative imposte dai libri danteschi per effettuare il ritorno all'ordine imposto dai classici latini. A questi ultimi si ispira per recuperare in poesia dei libri nati dall'assemblaggio di materiali preesistenti di modo che la narratività scaturisca dalla liricità: la struttura codificata di *exordium* più un *initium narrationis* si rileva nei primi cinque sonetti fin dalla redazione Correggio che riecheggiano gli avvisi delle raccolte poetiche di età augustea (le *Epistole* e il quarto libro dei *Carmina* di Orazio, Properzio, gli *Amores* ovidiani), ma Petrarca si distacca dal canone classico dell'esordio, che prevede un proemio programmatico (RVF 1), l'esposizione dei *loci a re* (RVF 2, 3) e dei *loci a persona* (RVF 4, 5), raddoppiandolo, sempre secondo lo schema 1 + 4, per inserire in RVF 7-10 un gruppo di famiglia, i Colonna, mai esplicitamente nominati, con funzione simile a quella pittorica dei committenti inseriti nell'opera richiesta (i tre figli di Stefano il Vecchio – il cardinale Giovanni, il vescovo Agapito, il vescovo Giacomo – e il frate Giovanni). Il prologo allargato è interessante perché mostra il gioco di cifra segreta contenuta nel libro che presenta un'autobiografia soltanto allusa, ma la cui mancata decifrazione non annulla il senso complessivo del Canzoniere, perché lascia verificare ai lettori informati della matrice storica della poesia la capacità petrarchesca di trasformare la contingenza in momento esemplare (come l'invio in dono di colombe a RVF 8), e infine perché mostra in concreto l'innesto dell'antico sul moderno che produce frutti nuovi, secondo il tipico procedimento letterario costantemente attuato da Petrarca.

Tuttavia l'invenzione del Canzoniere non si può spiegare solo coi precedenti classici o con gli spunti biografici: richiede infatti di essere inserita nel più grande progetto petrarchesco, contenitore degli altri, relativo alla costruzione artificiosa della

propria immagine attraverso l'ordito di vita e letteratura: perché la propria produzione assuma un valore etico-morale occorre che l'io' proposto abbia valore esemplare anche a costo di correggere i dati della realtà storica, secondari rispetto alla 'verità' morale veicolata dalla letteratura. Facendo interagire agostinismo e stoicismo mediante il recupero della conversione, un tratto comune alla sapienza antica e alla rivelazione cristiana, Petrarca edifica una *mutatio vitae* come effetto di una *mutatio animi* che, *a posteriori*, individua un prima e un dopo sui quali aggiustare, calibrandoli, i momenti esistenziali del cammino: contrappone giovinezza, coi connessi errori (amore, incostanza morale, letteratura disimpegnata), a maturità, col pentimento e necessaria riflessione sulla morte in vista della salvezza, intendendole non come stadi biologici ma come caratteri morali. Per ottenere tale risultato deve riproporsi ai lettori e trasformarsi da rimatore d'amore in peccatore d'amore: nascono così testi di forte impronta 'realistica' concepiti fra anni Quaranta e Cinquanta proprio in funzione della *mutatio vitae*, come la celeberrima *Fam.* 4.1 con l'ascesa al Ventoso, la *Fam.* 2.9 a Giacomo Colonna e, soprattutto, il *Secretum*, ambientato nel 1342-43, ma scritto, secondo le conclusioni di Francisco Rico, fra il 1347 e il '53, gli anni centrali dell'elaborazione del progetto. È soprattutto il *Secretum* a contenere la chiave della virata ideologica: Agostino personaggio condanna tanto l'attività letteraria di Francesco quale storico e poeta in latino quanto il sentimento amoroso, cause di totale alienazione e insormontabili ostacoli al compito dell'intellettuale cristiano, impegnato a esaminare la propria anima alla luce della certezza della morte e in vista della salvezza, e dunque Petrarca, accettando il progetto della conversione, intende trasformare le *nuge* volgari "nei monumenti della nuova produzione autobiografica" (lxxviii), il cui ordine, contrapposto alla precedente dispersione, avrebbe rispecchiato l'ordine della coscienza. Tuttavia il Canzoniere nelle sue varie elaborazioni anteriori all'assetto finale lascia irrisolto il dissidio denunciato da Agostino, anzi rovescia la posizione eticamente negativa di una Laura nemica suggerita nel *Secretum*, anche per non venir meno all'intento di farne una equivalente di Beatrice: il suo sottrarsi al poeta la trasforma in strumento di perfezionamento morale. "E così, con la graduale promozione a personaggio benefico di quella donna a cui il libro avrebbe dovuto riservare il ruolo di antagonista, il canzoniere dell'io', del riscatto del narratore, si trasforma gradualmente nel canzoniere di Laura. La mancata chiusura sul binomio pentimento-redenzione, non solo mette in crisi l'impostazione del libro, il cui cerchio non si chiude, ma tronca il rapporto che lo collega al *Secretum* e alla complessa finzione della *mutatio animi*" (lxxxvi). Quando Petrarca arriva alla trascrizione del Vat. lat. 3195 negli ultimi anni di vita, il testo si presenta equilibrato e concluso, ma a prezzo della definitiva rinuncia a contemperare le due opposte tensioni amorosa e spirituale, con la scelta di lasciarle convivere e di rivelarle più attraverso la struttura del libro che mediante la storia ivi narrata: lo dimostrano la coesistenza di zone testuali omogenee al loro interno ma spesso fra loro divergenti, spiegate come modo di rappresentare in atto la concezione stoica della passione, che porta al "vario stile", cioè all'errore, alla instabilità, e la costante simbologia numerica imperniata sulla coincidenza fra la data della morte di Laura, 6 aprile 1348, probabilmente fittizia, e quella del primo incontro, 6 aprile 1327, sicuramente fittizia, non coincidendo con il venerdì santo alluso in RVF 3, ma sfruttata per far collimare il giorno della morte di Cristo con quello della nascita della passione per Laura. Di qui la possibilità di costruire una corrispondenza fra numero di componimento e calendario col risultato di rovesciare la situazione di partenza: la canzone 264, prima della sezione 'in morte',

coincide col Natale di Cristo, inizio dell'anno secondo l'indizione romana seguita da Petrarca, e segna l'inizio di una possibile *renovatio*, il cui punto terminale, la canzone alla Vergine col ripudio di Laura e dell'amore, torna a cadere nella serie calendariale il 6 aprile: "il peccato originale di questo amore, il dissidio fra creatura e Creatore, viene così purificato e ricomposto nelle stesse circostanze che l'avevano generato" (xc).

Nella *Nota al testo* Santagata afferma di riprendere sostanzialmente il testo di Contini, delle cui ristampe e riprese segnala gli errori e le modifiche autorizzate, con una cinquantina di modifiche relative soprattutto alla punteggiatura (clxxxv), ma del mantenimento della grafia petrarchesca ha fatto poi pubblica ammenda all'interno di un faccia a faccia con Guglielmo Gorni sul problema, tutt'altro che secondario, della resa grafica dei testi italiani antichi (*La Rivista dei Libri*, marzo 1997: 14-17). Gli intenti principali del commento sono quattro (cxcvi-cxcvii): l'esegesi puntuale della lettera, spesso sottovalutata per effetto dell'apparente limpidezza del dettato petrarchesco; l'illustrazione del connettivo tematico, formale e strutturale costitutivo della unità dei *fragmenta*, anche nelle diverse fasi redazionali; la documentazione della trama intertestuale presente nell'intera opera, latina e volgare, di Petrarca; la segnalazione del vastissimo corredo memoriale petrarchesco e dell'eco della sua cultura composta soggiacente ai versi. E basta scegliere a caso alcuni dei componimenti meno frequentati e altri fra i più celebri per verificare come i criteri enunciati diano vita a un commento che sostiene la lettura dei versi petrarcheschi senza soffocarli e anzi facilita la lettura integrale del libro.

L'impaginazione del Canzoniere rende conto della centralità del testo poetico, collocandolo in prima posizione, tutto di seguito e senza la frattura obbligata dalla presenza di note al piede di pagina, cui seguono le due sezioni nelle quali si articola il commento: la prima, documentaria e contestualizzante, si chiude su una accurata analisi metrica e sulla bibliografia; la seconda è costituita dalle note illustrative al verso, limpide nel dettato, congrue, vaste ma non dispersive, soprattutto nei raffronti testuali sempre funzionali alla spiegazione del passo in oggetto e mai serie incondita di *loci paralleli*. Ricchissima e preziosa è infine la serie degli indici che consentono un uso capillare del volume: Indice dei luoghi del Canzoniere citati nel commento; Indice dei luoghi delle altre opere di Petrarca citati nel commento; Indice dei nomi di persona, dei toponimi e dei luoghi letterari citati nel commento; Indice dei manoscritti, degli incunaboli e dei postillati; Tavola metrica; Indice alfabetico dei capoversi.

Insomma, l'edizione Santagata, che nasce dalla feconda collaborazione di filologia e critica, si impone come una pietra miliare nella secolare serie dei commenti petrarcheschi.

LUCA CARLO ROSSI

Università Cattolica del Sacrocuore, Brescia

NOTA

- 1 Cfr. Michele Feo, "Petrarca ovvero l'avanguardia del Trecento". *Quaderni petrarcheschi* 1 (1983): 10-11; "Petrarca". *Enciclopedia virgiliana*. 4. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1988. 57-58.

Dennis Looney. *Compromising the Classics. Romance Epic Narrative in the Italian Renaissance*. Detroit: Wayne State University Press, 1996. Pp. 244.

L'elegante lavoro di Dennis Looney si organizza intorno alle nozioni di imitazione e compromesso. Nel primo capitolo, *Compromising Criticism*, l'autore riconosce i suoi debiti nei confronti di recenti lettori del *Furioso*, tra cui Baldassarri, Beer, Ascoli, Javitch e Zatti, nonché più in generale della critica positivista (primo tra tutti Rajna), strutturalista (attraverso la riflessione di Segre) e psicanalitica. Al tempo stesso, il critico individua l'originalità del proprio lavoro in un'attenzione particolare verso gli aspetti teorici dell'imitazione, intesa come ripresa non tanto di motivi o di scelte stilistiche, quanto piuttosto di organizzazione narrativa dei materiali. In altri termini, l'attenzione di Looney si concentra non tanto sulla *inventio* e l'*elocutio*, quanto sulla *dispositio*, portando così il concetto di imitazione al cuore del processo creativo, se è vero che, come sostiene Torquato Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica*, l'originalità del poeta consiste non nella scelta del materiale (cioè nell'*inventio*), ma "nella novità del nodo e dello scioglimento della favola", cioè appunto nella *dispositio*. Il critico si richiama al concetto di "vischiosità" elaborato da Segre per indicare l'importanza della fonte non in quanto influenza esterna, ma come elemento interno che coinvolge e contamina gli elementi e il significato dell'opera poetica.

Per quel che riguarda la nozione di compromesso, essa è messa in evidenza fin dal sottotitolo del lavoro, che audacemente combina due termini, epica e romanzo, tenuti distinti dalla riflessione critica rinascimentale: assunto del critico è che Boiardo, Ariosto e Tasso "understood and then to some extent overcame the distinction between classical and medieval, especially in the construction of their respective narratives" (6). Più ancora delle tre corone estensi, è Bernardo Tasso a cercare di elaborare una posizione critica che permetta di sfuggire alla dicotomia romanzo-epica propugnata in termini quanto mai rigidi da aristotelici quali Girolamo Vida. L'epistolario dell'autore dell'*Amadigi*, e in particolare il suo carteggio con Giraldo Cinzio, rivela il desiderio di trovare un modello classico – ma non aristotelico – per il romanzo.

Uno degli aspetti più pregevoli del lavoro di Looney risiede nell'attenzione portata al classicismo dell'autore dell'*Innamorato*, in particolare alla sua attività di traduttore di Erodoto. La versione boiardesca delle *Storie*, più breve non solo dell'originale ma anche della precedente traduzione di Valla, tendeva a facilitare la ricezione del classico nell'ambiente ferrarese: l'inserzione di formule di transizione (del tipo "Ma lasciando tale narratione tornerò a dire le altre cose[...] [71]) e, in un caso, di un aiuto mnemonico, corrispondevano alla necessità di rendere il testo greco accessibile e familiare ad un pubblico abituato alle convenzioni romanzesche. Una simile preoccupazione sottende la ripresa di *Eneide* 10.606-88 (episodio di Turno attratto dal fantasma di un falso Enea su una nave che lo trascina lontano dalla battaglia) in *Innamorato* 1.5.13-56, in cui Rinaldo è ingannato in maniera simile dal simulacro di Gradasso. È questo un capitolo che ben si inserisce nell'ambito del nuovo interesse per l'opera boiardesca in Nord America, testimoniato, in particolare, dalla traduzione del poema ad opera di Charles Stanley Ross.

L'analisi del classicismo del *Furioso* parte da un episodio preciso, quello dell'ere-mita la cui sorte il lettore viene chiamato a scegliere tra tre possibili (29.5-7), secondo un procedimento caro ad Ovidio. Ricche in temi, trame e personaggi, le *Metamorfosi*

fornivano ad Ariosto l'esempio di un'opera classica non corrispondente alle regole oraziane e aristoteliche, e che in quanto tale poteva venire eletta a modello narrativo. I paralleli riscontrati da Looney sono molti, dalla metafora del tessere per indicare la narrazione alla (vera o presunta) mancanza di logica transizione tra i vari episodi, alla funzione unificante del narratore in entrambi i poemi. Ma è nel momento in cui dalla prospettiva più generale si passa all'esame di un episodio preciso che Looney si rivela lettore attento e sottile, capace di cogliere tra testi corrispondenze innegabili eppure tutt'altro che banali e scontate. Persuasivi risultano l'analisi del motivo del centauro in *Metamorfosi* 12 e *Furioso* 21, e il fitto gioco intertestuale stabilito tra Ovidio, Ariosto e il Dante delle trasformazioni (*Inferno* 25).

Il capitolo sulle fonti tassiane è organizzato intorno ad una fonte letterale, quella che, avvelenata da Aladino, rende insopportabile ai Cristiani la siccità della regione, provocando indirettamente la ribellione di Tatino. L'episodio costituisce la seconda metà del tredicesimo canto ed è stato tradizionalmente trascurato dai critici. Looney ne dimostra l'importanza attraverso l'esame delle allusioni intratestuali e intertestuali in esso contenute, dal riferimento all'*incipit* della stessa *Liberata* alle fonti storiche, bibliche e dantesche, ed avanza ipotesi convincenti sui motivi che provocarono la sua esclusione dalla *Conquistata*.

Queste brevi note non possono rendere completa giustizia al lavoro di Looney, complesso e al tempo stesso chiaro e lineare, rivelatore di una profonda conoscenza delle opere e di grande intuito critico nello stabilire tra di esse un fitto dialogo. È un peccato che talvolta queste stesse qualità formino la mano al critico, che sembra compiacersi di riscontrare tra le sue fonti legami tanto inediti quanto improbabili. Così, di fronte ad un'oscura ma non impenetrabile espressione tassiana ("ma il suo [di Ariosto] peccato gli sarà perdonato dal giudice il più severo se fosse ancora un Dracone perché ha partorito tante maravigliose e divine bellezze"), Looney, pur menzionando l'interpretazione più ovvia (che persino Dracone, inflessibile legislatore ateniese, avrebbe perdonato Ariosto), sembra propendere poi per una più elaborata spiegazione, per cui Dracone, cioè dragone, sarebbe Ariosto stesso; questo gli permette a sua volta di concludere il capitolo sulla "serpentine narrative" del *Furioso* affermando che "for the creator of the *Gerusalemme liberata*, Ariosto, the *Furioso*, and the snake had become unbearably indistinguishable" (140-41). Francamente, non vedo il bisogno di avanzare interpretazioni tanto labbricate, prendendo tra l'altro come nome comune quello che è chiaramente indicato come nome proprio. La stessa tendenza si riscontra anche a livello intratestuale: dal fatto che il "pastore ignudo" cui si accenna in *Furioso* 23.101 combini – in maniera peraltro imperfetta – due precedenti riferimenti al "villan ignudo" e alla "timida pastorella" si deduce niente di meno che una "troubled confusion of the sexes" (135), ignorando la possibilità di un'innocua *variatio*. Ma si tratta di peccati veniali, che persino Dracone perdonerebbe all'autore di un contributo tanto pregevole, che dimostra tra l'altro quali risultati possa ancora dare la critica delle fonti qualora applicata in maniera intelligente e sensibile alla complessità del dialogo testuale.

LAURA BENEDETTI
Harvard University

Torquato Tasso. *King Torrismondo*. Trans. Maria Pastore Passaro. New York: Fordham University Press, 1997. Pp. 332.

Much like Joseph Tusiani's 1982 translation of *Il mondo creato*, Maria Pastore Passaro's translation of *Il re Torrismondo*, the first in English, should rekindle interest not only in Tasso's last dramatic work but also in his post-*Liberata* production as a whole.

The translator's several excellent introductory essays provide ample background on Tasso the man, his work, and his influence on European letters. In "*King Torrismondo*, A Renaissance Tragedy," Pastore Passaro provides information on the play itself. Known originally as *Galealto re di Norvegia* and published by Aldus Manutius, Jr. in 1582 with the title *Tragedia non finita* in the *Seconda parte* of Tasso's *Rime e Prose*, the 1197-verse play remained unfinished until after Tasso's release from Sant'Anna's hospital in 1586. By 1587 the five-act play had not only a new title – *Il re Torrismondo* – but also a new publisher. The edition put out in Bergamo by Bartoli and dedicated to the son of the Duke of Mantua, Vincenzo Gonzaga, who had interceded to have Tasso released from Sant'Anna, saw fourteen reprints before the end of the Cinquecento. Performances of the play in Venice (Teatro San Luca) and at Vicenza's Teatro Olimpico in 1618 further attest to the play's extreme popularity in its own time and immediately afterward.

In this same essay, the translator also paints an accurate picture of the dramatic milieu in which *King Torrismondo* was born: Tasso's contemporaries Giraldo Cinzio (*Orbecche*, 1541) and Speroni (*Canace*, 1542) influenced his tragic art no less than the need to adhere to neo-Aristotelian principles of composition or the classical examples of Sophocles (*Oedipus Rex*) and Seneca (*Oedipus*, *Phaedra*).

In "Tasso, A Prototype of the Romantic Poet," Pastore Passaro traces a history of Tasso's influence on European letters. She recalls an English play of 1594 entitled *Tasso's Melancholy* (his hopeless love for Leonora d'Este was already well-known in England by the 1590s) as well as Goethe's *Torquato Tasso* of 1790, Byron's "Lament of Tasso," and Francesco De Sanctis' *Torquato Tasso* (1849). The translator also reminds us of Tasso's influence on Milton and makes reference to a dialogue published in England in 1762 entitled *Il Tasso* (*A Dialogue: John Milton and Torquato Tasso*). This brief work, believed to have been written by Richard Hurd, has been recently translated into Italian by Pastore Passaro herself ("Un momento della 'fortuna' del Tasso in Inghilterra. Il dialogo 'Il Tasso'." *Studi tassiani* 29 [1991]: 97-117).

In "*King Torrismondo* Beyond the Alps" Pastore Passaro briefly discusses the success of the tragedy in France through Dalibray's translation and its reprints and the likely influence it had on Racine and Corneille. The author also points out the influence the play had on the epic verse of Milton's *Paradise Lost* as demonstrated by Mario Praz in *The Flaming Heart*.

The translation also contains a lengthy introduction by Anthony Oldcorn that discusses Tasso's life and times while tracing the development of his thought and the evolution of his literary practice. Oldcorn contextualizes the poet's art as he brings to life the literary milieu of late-Cinquecento Italy, that "Age of criticism" in which the rediscovery of Aristotle's *Poetics* led to "the enthronement" of epic and tragedy (9). Tasso, of course, not only wrote epic and tragedy but he theorized them as well, and Oldcorn presents this tension as a central aspect of Tasso's development as a poet.

Professor Oldcorn calls *King Torrismondo* Tasso's "generic 'experimentation'" (27). He praises above all the concluding lyrical chorus and argues that if we read backwards from it we realize that the play "lead[s] us by the hand" to the "negative epiphany" of the final chorus, itself a "vision of a universe in which not only is the god hidden, but any attempt to identify a system of values, indeed to name a single value, is doomed to ruin" (26). For Oldcorn, this "negative epiphany" is echoed some three hundred years later in Matthew Arnold's "Dover Beach," yet without Tasso's more "pessimistic" diagnosis (27-28).

The translation itself is quite simply excellent. The English easily meets Pastore Passaro's criteria of "accuracy, clarity and readability" (64). In order to avoid the difficulties involved in translating Tasso's blank-verse hendecasyllables and *settenari* into iambic pentameters, Pastore Passaro translates the play into English prose. She translates "literally whenever possible" (64), and when necessary – although in fact quite rarely – she sacrifices "faithfulness to fluency" (64). The result is a relatively fast yet smooth and evenly paced rhythm that holds the reader's attention to the very end. Although it is wholly modern and contemporary, Pastore Passaro's English rendering never allows you to forget that you are reading a late Renaissance tragedy.

This translation fills a much needed gap not only in Tasso studies (many more such translations of Tasso's minor works are needed) but also in our understanding of late-Cinquecento drama. As Pastore Passaro wishes, it will certainly find its way onto reading lists in comparative studies courses on late Renaissance tragedy (66).

MARIO D'ALESSANDRO

University of Toronto

Roberto Salsano. *Novellistica in nuce: Abbozzi, esempi, schizzi, "smorfie" fra Ottocento e Novecento*. Napoli: Liguori, 1996 (Strumenti). Pp. vi, 75.

La storia della letteratura è fatta di figure statuarie, di menti grandiose, originali, estrose e irrompenti, che hanno segnato i costumi, le tradizioni, la cultura di interi popoli. Questi stessi popoli dei loro 'eroi' sagomano nell'immortale pietra le fattezze e li pongono alle porte della città per vantarsene, per affermare il proprio orgoglio, per proclamare la propria grandezza. L'ombra di questi simulacri segna fondamentali punti di arrivo lungo l'antichissima strada della nascita, della formazione e dello sviluppo della società degli uomini. Eppure, lungo la via, vi sono altri riferimenti, delle tappe, per così dire, intermedie, delle figure minori, meno appariscenti, ma non per questo meno importanti. Anche questi sono 'ritagliati nella pietra', pietre più piccole ma pietre miliari, che segnano l'avanzamento dell'uomo lungo la strada della ricerca spirituale e intellettuale, e a volte sono un preannuncio, un anticipo di una sosta più lunga, di un caposaldo.

È critico su abbozzi, esempi, schizzi, "smorfie" fra Ottocento e Novecento. In questo volumetto egli analizza appunto una serie di racconti e raccontini che rappresentano i germi – da cui l'espressione "raccontini in nuce" (2) – di forme, principi e stili poi divenuti capisaldi della letteratura novecentesca, quanto meno di buona parte di essa. Salsano ha scritto diverse opere critiche sulla letteratura classica – sull'arte e

lo stile alfieriani, su Leopardi, su Manzoni, su Verga, sull'estetica del romanzo in genere – e ora in quest'opera ha concentrato la sua attenzione sullo scrittore ottocentesco Alberto Cantoni, considerato l'anticipatore di quello stile distaccato e paradossalmente umoristico tipico delle opere pirandelliane, su Roberto Bracco autore più che altro teatrale a cavallo dei due secoli e sul Pirandello stesso a proposito degli incunaboli novellistici – ovvero novelle 'in fasce' – presenti nell'opera saggistica di Pirandello, *L'umorismo*.

Novellistica in nuce comincia col trattare degli abbozzi novellistici e della critica letteraria contenute nel *Demonio dello stile* di Alberto Cantoni. L'autore è molto accurato nell'analisi dei lavori, quando si tratta della loro collocazione storica, del loro contesto storiografico e geografico, delle tendenze letterarie del tempo e delle varie scuole di pensiero e di stile. Nel caso del *Demonio dello stile* egli sottolinea come il Cantoni si sia sottratto "alle maglie strette di uno stile affidato al modo di dire"(3) consueto, per scrivere una novella *sui generis*, sciolta dalle redini d'una retorica sclerotizzata. Salsano molto abilmente dimostra e difende l'originalità della composizione del Cantoni. Ciò che rende personale, e quindi maggiormente apprezzata, l'opera di un artista è la peculiarità del suo modo di essere e di sentire; Cantoni, che è appunto considerato un precursore di Pirandello, ha saputo intelligentemente superare posizioni monolitiche e darsi a un'intensa visione obiettiva della realtà, pur affermando la sua individuale capacità di scrivere in sintonia con le proprie qualità soggettive. In altre parole egli ha saputo collegarsi al mondo concreto oltrepassando gli schemi veristi per aprire la via a una rappresentazione ironica, caricaturale, grottesca, ma pur sempre profondamente complessa della realtà. I personaggi degli abbozzi del Cantoni – per esempio, "una moglie che alterna la scena dell'amore a cangianti stati d'animo vivi nel profondo" (14) – segnano un presentimento pirandelliano, il capovolgimento delle situazioni, le mille implicazioni, la discontinuità della psicologia umana. Quelle del Salsano sono delle vere scoperte, o riscoperte, letterarie che collocano nella giusta prospettiva un'importante opera del Cantoni quale è il *Demonio dello stile*.

Con il termine "schizzi" ci si riferisce alle brevi novelle, spesso preludio di temi sviluppati più massivamente in un secondo tempo. L'esame condotto da Salsano è assai penetrante, e ne rileva a nostro beneficio ogni armonico superiore, per dirla in termini musicali. Ne evidenzia ogni dissonanza, inflessione, allusioni classiche e colori e timbri tipicamente locali, storici, geografici. In "Un vedovo" la mescolanza di patetismo crepuscolare, di sentimentalismo e di ironia della sorte, tanto cara al Pirandello, raggiungono le note più alte dei motivi a carattere dualistico del Cantoni: in questo racconto un vedovo profondamente afflitto dal dolore prega in una chiesa sulla bara della moglie quando di sorpresa ode il suono festoso delle campane che annunciano un matrimonio...

Parallelamente al Cantoni, Salsano dà alle *Smorfie gaie* e alle *Smorfie tristi* di Roberto Bracco un posto altrettanto originale nel percorso tracciato e seguito dalla narrativa italiana. Di questi prende in esame "La vita e la favola", "Che c'entra l'onore?", "Una mano lava l'altra...". Nelle sue conclusioni Salsano sembra osservare con una vista da scienziato letterario, attraverso la lente del suo microscopio, le forme, gli stili, le filosofie *in nuce*, ancora allo stato germinale, ma che presto sarebbero scoppiate in 'epidemia' per opera di figure maggiori, quale per esempio Pirandello e coloro che lo hanno seguito.

Lo stesso premio Nobel, sottolinea Salsano, ebbe modo di apprezzare e dare un giudizio altamente elogiativo nei confronti del Cantoni. Egli lo definì "un critico fantastico in arte e scienza" (38), frase che costituisce il titolo di un'opera introduttiva al Cantoni da parte del Pirandello stesso. A proposito proprio di questa figura statuarica della letteratura italiana Salsano prende in esame la ben nota opera saggistica dello stesso, *L'umorismo*. L'analisi condotta da Salsano sulle considerazioni teorico-sagistiche di Pirandello è molto convincente. Ne vengono esaminati, spiegati, sviscerati con eleganza e con acume non privi di effetti comici vari passi. Il tema della discontinuità psicologica nell'opera e nel pensiero filosofico del Pirandello è elevato a momento creativo di nucleo di situazioni sviluppabili, di storie, di trame, di epiloghi, tutti *in nuce*. Salsano riporta un passo molto bello, significativo ed esaustivo de *L'umorismo*, a proposito dell' "imprevveduto che è nella vita" e dell' "abisso che è nelle anime" nella logica del Pirandello: "Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci conosciamo?" (24). Salsano sa isolare momenti importanti della riflessione del Pirandello e chiarifica la nostra posizione individuale e collettiva di fronte a essi. Ci fa retrocedere fino ai vari stati di sviluppo della nostra coscienza e della nostra consapevolezza del reale attraverso la critica letteraria, che per noi diventa comprensione, mirante a divenire assoluta e definitiva, del valore dell'esistenza e quindi del reale – nella sua accezione positiva o negativa che essa sia. Il critico rispiega e posiziona con l'abilità di un artefice le colonne portanti della poetica e della narrativa pirandelliana; ne ridipinge lo sguardo disincantato del mondo, demistificante, sarcastico e pur sempre sofferente di fronte al dramma umano. Egli dimostra come la visione dello scrittore abbia frantumato la saldatura che nella prospettiva razionalistica e illuministica faceva della "ragione e prassi" e ugualmente dell'unione di "spirito-corpo" (30) una sola entità, per portarli a una disgregazione drammatica, tipica del periodo del decadentismo. Egli riporta a proposito, da *L'umorismo*, l'eloquente passo: "Vi sono anime irrequiete, quasi in uno stato di fusione continua, che sdegnano di rapprendersi [...]" (31). Pur in presenza di questa dicotomia – del resto senza alcun carattere pregiudiziale – Salsano difende infine l'unità poetica del Pirandello spiegando come in lui le riflessioni, le fantasie, i concetti, le lezioni *in nuce* si compenetrino e si svolgano in un percorso articolato, variamente implicativo sì, ma equilibrato e supremamente e significativamente unitario.

Questo del Salsano è un utile nuovo strumento di studio per tutti coloro che amano la narrativa. Esso è non solo intelligentemente preparato per quelli che la letteratura la studiano, ma anche e soprattutto destinato a coloro che ne vogliano scoprire, allo scopo anche di impadronirsene, i meccanismi misteriosi, a volte apparentemente imperscrutabili, segreti, della creazione *in nuce* e il successivo sviluppo dell'idea artistica, novellistica o letteraria che la si voglia dire. Aspiranti critici, scrittori, opinionisti lo troveranno un documento prezioso, a cui attingere per riannodare mentalmente alcuni capisaldi della narrativa contemporanea. Sarà utile agli studiosi per 'affilare' i propri strumenti di analisi all'ombra di un eccellente maestro, per imparare a leggere, e a giudicare da esperti, le tendenze, i fenomeni, gli eventi letterari e la loro portata, chiunque ne siano i principiatori. E infine, perché no, se ne raccomanda la lettura anche a chi voglia solo farsi venire l'ispirazione artistica.

ANTHONY CRISTIANO

University of Toronto

Antonio Alessio e Giuliana Sanguinetti Katz, eds. *Le Fonti di Pirandello*. Palermo: Palumbo Editore, 1996. Pp. 196.

Non sempre le 'fonti' sono quello che gli studiosi vogliono. A volte, quella che si crede una diretta e inconfutabile derivazione da un certo autore risulta, invece, essere mediata da altri in una catena di rimandi che non possono che rimanere aperti.

È quanto emerge dagli Atti del Convegno Internazionale *Le fonti di Pirandello*, svoltosi a Toronto dal 21 al 23 ottobre 1994, nella sede dell'Istituto Italiano di Cultura.

Riprendendo lo studio di Giovanni Macchia, *Pirandello o la stanza della tortura*, (Milano: Mondadori, 1981) Cristina Zepedeo, in "Pirandello e Binet: teatro e follia", collega *Non si sa come* al dramma di Binet, *L'ossessione*, il cui protagonista Jean Desmarte, al pari del Romeo Daddi pirandelliano, commette un delitto involontario, confermando la teoria avanzata dallo stesso Binet psicologo, della scomposizione dell'io e la coesistenza di personalità multiple, nonché il prevalere dell'io istintivo sull'io morale.

Giuliana Sanguinetti Katz, invece, secondo un'impostazione psicanalitica quanto mai interessante e originale (cfr. "Echi danteschi in una novella e in una commedia di Pirandello"), fa risalire *Non si sa come*, e la novella che l'aveva preceduta come soggetto tematico, *Nel gorgo*, all'episodio di Paolo e Francesca nell'*Inferno* dantesco. Anche lei basa la sua analisi sulla complessità della psiche umana e dei suoi risvolti segreti.

Come si può notare, pur riscontrando elementi tematici comuni, è molto difficile, a meno che non si compiano fantasiosi voli pindarici, attribuire la paternità ad una fonte certa, monolitica, unica e 'autosufficiente', in quell'accezione interpretativa che del testo danno i teorici del New Criticism.

Ai fini di un'equilibrata interpretazione delle 'fonti', ritengo estremamente illuminanti, tra gli interventi degli Atti, gli studi di Corrado Federici ("Il discorso poetico di Pirandello: tra leopardismo e pirandellismo"), Michael Rössner ("Pirandello e il mondo tedesco"), Tudor Moise ("Pirandello e Binet: discorso sulla pazzia") ed Elio Providenti ("Il problema della formazione").

Dall'analisi del Federici e dal riferimento che questi fa tanto ai teorici post-strutturalisti quanto a quelli dell'intertestualità, apprendiamo che: 1) "ogni testo è un tessuto fatto di testi già stesi e quindi del tutto dipendente" (97); 2) "l'originale [...] non è affatto originale" perché anche "il testo originale è un composito di frammenti di altri testi" (97); e infine: 3) la questione delle 'fonti' si rende problematica quando, pur esistendo coincidenze intertestuali (nel caso dello studio specifico del Federici, ad esempio, parole chiavi come *vanità*, *sogno*, *inganno*, presenti sia nella poesia di Leopardi che in quella di Pirandello), queste assumono connotazioni del tutto diverse in base alla loro frequenza e distribuzione nel testo, convogliando divergenze di fondo e facendo emergere "lo stampo individuale" (103) che, nella fattispecie della lirica pirandelliana, è preludio alla concezione del teatro come dramma assurdo e gratuito, al ruolo della ragione, e al *sentimento del contrario* nell'*Umorismo*, che invece mancano o si configurano diversamente nel Leopardi.

Tenendo conto delle suddette considerazioni, i rimandi a D'Annunzio che Paolo Puppa (in "Motivi verghiani e dannunziani in Pirandello") trova "infiniti" e "quasi un autentico saccheggio" (116), non possono che acquisire valenze diverse confermando la differenza che esiste tra i due autori sia sul piano dei principi teorici che sul piano dell'intento specifico delle loro opere individuali.

Certo, è indubbia la presenza di richiami, analogie, omologie, e persino citazioni dirette o parafrasate, riscontrabili nei vari studi del Convegno e comprovanti, attraverso una documentata analisi certosina, quell'infinita sfilza di elementi danteschi e boccacciani, verghiani e dannunziani, shakespeareiani e cervantiani, dostoevskijani e binetiani, e via dicendo, ma quello che non bisogna assolutamente perdere di vista è il 'valore' che essi assumono nel complessivo quadro dell'opera pirandelliana, tenendo conto dei risvolti innovativi o assolutamente personali che tali elementi possono avere nello scrittore agrigentino.

Ci è di non poco conforto, perciò, l'affermazione di Miguel de Unamuno nel suo articolo "Pirandello y yo", citato da Stelio Cro in "Le fonti spagnole del 'teatro nel teatro' di Pirandello", secondo cui l'affinità riscontrata tra sè e il drammaturgo siciliano viene considerata "frutto dell'ambiente e non plagio internazionale di un per l'altro" (147, nota 1). E mentre Rössner, cercando nel mondo tedesco le "fonti di impulsi" (160) per lo sviluppo caratteriologico e psicologico di Pirandello, suggerisce la convenienza di parlare di "paralleli", di "coincidenze" (159) scaturite dalla medesima visione malinconica e dai "edesimi dubbi sulla potenzialità espressiva della lingua", Tudor Moise ("Pirandello e Binet: discorso sulla pazzia") ci fornisce un utile ed 'oggettivo' strumento d'indagine per la valutazione delle 'fonti', applicando all'analisi dei testi gli elementi costitutivi del discorso nella nota definizione di Greimas; ossia, l'isotopia della "ridondanza" e della "chiusura" (187).

Secondo quanto ci viene proposto dal Moise, infatti, non è sufficiente mettere a confronto brani di testi isolati, quanto, al contrario, discutere l'organizzazione del discorso nei vari testi perché si possano leggere le coincidenze intertestuali nella giusta valenza che può essere connotativa per l'uno e denotativa per l'altro, rendendo evidenti le direzioni alle quali gli scrittori puntano.

Viene ricordato, infine, l'isolamento culturale di Pirandello, contro corrente rispetto alle imperanti tendenze letterarie del suo tempo, soprattutto quelle dell'estetismo dannunziano relegato nella categoria dello "stile di parole" (12); ma anche verso il modo d'intendere il teatro per cui molto si collegano le sue vicende personali e letterarie al concepimento e alla creazione dell'opera incompiuta *I giganti della montagna* (Cfr. Pietro Frassica "I giganti e la poetica dell'incompiuta").

Elio Providenti spiega l'originalità di Pirandello sottolineando che "si accosta a un testo per quello che può dargli [...] a volte non si accosta nemmeno, ma ne sente parlare o ne legge in altri testi); dopo di che lo dimentica e quasi lo annulla nella sua coscienza, per farlo riaffiorare nel momento in cui può ancora servirgli, analogamente a come riaffiorano in lui continuamente anche concetti, proposizioni e formulazioni che gli sono assolutamente proprie" (163).

Importante, in tal senso, la differenza stabilita dallo stesso Providenti (ne "Il problema della formazione" con cui si aprono gli Atti del Convegno) tra 'fonte' come grezzo utilizzo passivo, e 'fonte' come studio e assimilazione, processo evolutivo e formativo.

Anche se sono innegabili i legami diacronici con la cultura precedente e quelli sincronici con quella contemporanea, risulta davvero indiscutibile il carattere innovativo della poetica pirandelliana. Basti pensare, ad esempio, al *pathos* che Pirandello aggiunge al "sentimento del contrario" derivato da Cervantes; oppure l'aspetto assolutamente umano di cui si colora la teoria del riso del filone nietzschiano-kierkegaardiano-batailliano (cfr. Francesco Loriggio "Ridere e modernità": sull'umorismo pirandelliano").

Inoltre, anche se non mancano precedenti del "teatro nel teatro" in Shakespeare, Cervantes, Calderon (e Rössner vi include anche i romantici tedeschi Tieck e Jean Paul, nonché Hugo von Hofmannsthal per la critica della ragione, la critica della lingua, e la drammaturgia della commedia), elementi pirandelliani del tutto innovativi sono: 1) la relativizzazione del tempo della scena nel sistema di riferimento dello spettatore; 2) la natura probabilistica della conoscenza; 3) la complementarità delle evidenze, attinte dalla fisica quantistica, secondo cui non può esistere la sola realtà della signora Ponza (che per sé è nessuna), ma possono esistere le soggettive, relative e complementari realtà della Signora Frola e del Signor Ponza.

Tutti questi elementi, sostiene Emanuele Licastro in "Pirandello e la scienza del XX secolo: suggestioni, analogie, omologie", conferiscono al teatro pirandelliano una portata rivoluzionaria pari a quella einsteiniana nel campo della fisica, e fanno di Pirandello un 'produttore', non un 'prodotto' del suo tempo.

ANGELA AMELLA

York University

Albert Sbragia. *Carlo Emilio Gadda and the Modern Macaroni*. Gainesville: University Press of Florida, 1996. Pp. xiv, 216.

Il titolo di questo studio su Carlo Emilio Gadda è forse un po' fuorviante: ci si potrebbe aspettare, infatti, una presentazione dell'opera dello scrittore milanese incentrata su un'analisi del suo linguaggio, così notoriamente originale e caratterizzato da farne un *unicum* inconfondibile nel panorama delle patrie lettere. Alla lettura si constata tuttavia che la ricerca linguistica non occupa il ruolo principale nella fatica di Albert Sbragia, che si svolge invece come una minibiografia intellettuale di Gadda, imperniata sulle sue opere maggiori, presentate in ordine cronologico, dal *Racconto italiano di ignoto del novecento* ad *Eros e Priapo*, passando ovviamente per la *Cognizione* ed il *Pasticciaccio*, ed informata a tematiche e categorie di derivazione psico-analitica, antropologica e filosofica, con un occhio attento alla vicende esistenziali dell'Ingegnere, che furono, come si sa, spesso riversate sulla pagina; la nevrotica, complessa personalità gaddiana ha del resto sempre attratto l'attenzione dei suoi esegeti, dalle prove critiche di un Giancarlo Vigorelli alla recentissima biografia di Roscioni, *Il Duca d'Aquila*.

Il riferimento al 'maccheronico' del titolo trova comunque ampia giustificazione nel contenuto del volume, perchè, in forme più ampie rispetto a quelle strettamente linguistiche, è in questo concetto che Sbragia individua il filo, il tratto comune che unisce aspetti e momenti diversi del percorso di Gadda, la bussola che consente un orientamento tra i mari procellosi della sua frammentata e spesso oscura scrittura. Nel fare ciò, Sbragia si pone senza esitazioni all'interno di un filone critico tanto consolidato da potersi chiamare classico, e che già dal primo – e per molti il più grande – lettore di Gadda, Gianfranco Contini, ha visto il milanese procedere da una linea che parte dal Teofilo Folengo di *Baldus*, e prosegue, fra gli altri, con la Scapigliatura (in particolare quella lombarda, e con il nome di Carlo Dossi a risuonare con maggiore insistenza). Una scuola di manipolatori acrobatici del linguaggio, scienziati pazzi

della miscela linguistica, pronti a far ribollire nei loro pentoloni il dialettale plebeo accanto ai cultismi più raffinati, il gioco di parole di grana grossa e sofisticati *calem-bours*.

Cesare Segre viene chiamato a fornire una definizione di 'maccheronico', che è individuato nella mutua "interferenza stilistica e diacronica" di elementi linguistici provenienti da registri e sottocodici differenti. Questo criterio permette di enucleare una linea genuinamente maccheronica che attraversa – con i nomi già citati – la nostra letteratura, e di distinguerla da altri ambiti in cui, al di là di superficiali somiglianze, si ha solo "giustapposizione di linguaggi", non la loro feconda miscela; come esponenti di questo "pseudomaccheronico", Segre enumera autori quali Alberto Arbasino e Pier Paolo Pasolini.

Sbragia, dicevamo, non si ferma al livello linguistico, ed allarga il campo dei rimandi e dei riferimenti, trovando utili risonanze, tra l'altro, nell'opera critica di Mikhail Bakhtin. Concetti come quelli di "risata" o "poliglossia", elaborati dal russo, si rivelano fertilissimi per l'analisi di un Rabelais e un Cervantes e tornano – dopo la presa di potere della "monoglossia" romanzesca del XVIII secolo – come strumenti indispensabili per comprendere Flaubert. Comune a tutti costoro è la creazione di linguaggi contaminati e ad alta tensione espressiva, luci violente al servizio di una operazione di individuazione dell'assurdo nel reale e di una sua radicale, sardonica critica. Nel maestro di Madame Bovary, Sbragia vede il punto di contatto più vicino a Gadda, l'avo suo e dei suoi gemelli novecenteschi, James Joyce e Louis-Ferdinand Céline. Con loro, la fusione di sublime ed infimo, la passione per la satira e la parodia, la deformazione linguistica spesso figlia di una *saeva indignatio* rientrano nella pratica letteraria e se ne attestano al centro.

Nell'analisi delle opere gaddiane, Sbragia si sofferma su quelle più note – i due romanzi cui sono dedicati i capitoli centrali – ma non lesina la sua attenzione a lavori meno conosciuti ma non certo meno rilevanti. Molto spazio è per esempio concesso alla *Meditazione milanese* del 1928, tentativo filosofico in cui le letture di Leibniz, Spinoza e Kant si accompagneranno alla formazione scientifico-matematica di Gadda per dare luogo alla costruzione di un sistema di pensiero dominato dalla polarità del bene (visto come una "intensificazione della realtà") e del male che è invece un "reale meno reale". L'attenzione a tali tematiche universalistiche non è certo passeggera, se il male, in particolare, ritornerà in tutte le successive prove gaddiane, nelle sue terribili incarnazioni del dolore e della morte.

In queste negatività Sbragia situa il punto di fusione tra pensiero, scrittura e vita, trovando nel noto carico di nevrotici tormenti che accompagnarono Gadda la causa, o il pretesto, dell'espressione. La *Cognizione*, in particolare, parte da una impietosa autoesibizione da parte di Gadda, che attraverso l'uso maccheronico di codici contemporaneamente tragici e comici può maneggiare, parzialmente mascherandolo in un gioco ambiguo e barocco (un aggettivo a cui è difficile sfuggire quando si tratta della sua opera) lo scottante materiale autobiografico: i rapporti con la madre, la convivenza con i "calibani gutturaloidi", vale a dire i contadini brianzoli, gli affanni e le preoccupazioni causate dalla famigerata villa di Longone ecc. Né sarà assente, la categoria del maccheronico, nell'analisi del lavoro più noto di Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, che gli diede, in età avanzata, e quando probabilmente non se li aspettava più, fama e successo (naturalmente relativi).

Anche qui, la dimensione puramente linguistica viene trascesa: il groviglio, la confusione, l'eponimo "pasticcio" diventano metafore e allo stesso tempo, per così

dire, strumenti di lotta, di svelamento del reale dominato dalla polarità negativa già definita nella Meditazione milanese. Infine, nelle opere più tarde, almeno come data di pubblicazione, quali *Eros e Priapo* e *Il primo libro delle favole*, le pulsioni ancora in qualche modo controllate nelle opere maggiori, esplodono in un profluvio di ingiurie, invettive, urlata scatologia; ben noto è il colorito arazzo di insulti rivolto a Mussolini, vera bestia nera di Gadda, dopo una simpatia iniziale. Nella sua ricerca di fili 'maccheronici', Sbragia riallaccia questa vena alla più antica tradizione italiana – il titolo del capitolo in questione è "Satura tota nostra est" – ma giudica comunque "incredibilmente puerile" il parossistico accumularsi di parolacce e maledizioni.

Raccogliendo e consolidando alcuni dei temi fondanti della critica gaddiana e svolgendoli alla luce di un attento esame dei testi, Sbragia ci dà un lavoro utile e ben documentato, che potrà, lo speriamo, contribuire a quanto si augura S. E. Gontarski (curatore della collana *Crosscurrents*, di cui il volume fa parte) nella prefazione: una migliore conoscenza, nel continente americano, delle tormentate delizie progettate dall'Ingegner Carlo Emilio Gadda.

TITO ARONICA

University of Ottawa

Mirna Cicioni. *Primo Levi: Bridges of Knowledge*. Oxford: Berg Publishers, 1995. Pp. xv, 222.

In the final chapter of *If This Is a Man*, Primo Levi recounts the burying of a comrade in Auschwitz as the camp was liberated, "The Russians arrived as Charles and I were carrying Semogyi not far from our barracks. He was very light. We overturned the stretcher onto the grey snow. Charles took off his cap. I regretted that I did not have a cap" (38). Notwithstanding his ineffable experience at the hands of the Germans,¹ Levi remained a fair man whose spirit the Germans were unable to corrupt.

Primo Levi: Bridges of Knowledge is timely and indispensable. It is at once a constructive review of his writing and a thoroughly readable biography, modestly described by its author as an attempt to "provide a general introduction to Primo Levi for English speaking readers" (xii). In preparing this study, Mirna Cicioni's main concern was 'popularizing' Levi; through a comprehensive exposition of his writing Cicioni attempts in five chapters to place his work in the broader literary canon of western letters where, due to its classification among titles of Holocaust testimony and history, his work has been largely neglected. In opposition to such a limited reading of his work she claims that, "Levi's writings have become central texts not only for anyone reflecting on the Holocaust, but also for anyone interested in secular European Jewish culture and literary representation of the intellectual and moral lessons of science, art and the ethics of work" (xi). The first chapter couples basic biographical information with a series of historical coordinates, notably King Charles Albert's emancipation of the Jews in 1858, the imposition in 1938 of the Italian racial laws and finally, between October 1943 and December 1944, the deportation of Italian Jews to German death camps. Referring to short stories drawn from *The Periodic Table* and *A Search for Roots*, Cicioni uses Levi's work to account for the marginalization of Italian Jews, and

their particular history as the most assimilated community in the Diaspora. In so doing she furnishes useful demographic and political information as well as vignettes from Levi's early years. We are reminded that, in spite of their traditional sympathy for the left, Italian Jews were among the founding members of Mussolini's first national organization, the *Fasci di Combattimento*. Cicioni also notes that Levi's father was, albeit begrudgingly, a member of the Fascist Party while Primo served as a member of both the *balilla* and the *avanguardisti* – the fascist equivalents of cubs and boy scouts.

This chapter also deals with Levi's changing identity, as the experiences of his youth and those of his people unfolded against the backdrop of the post-emancipation period. From *The Periodic Table*, Cicioni highlights "Argon", wherein Levi speaks to Jewish tradition and family history; "Hydrogen", in which Levi's adolescent persona and social integration are presented; "Zinc", where Levi is confronted with, and comes to terms, with his "otherness," as a Jew in a gentile society; and "Gold", wherein we read of Primo's political and paramilitary associations, first with the underground party *Giustizia e Libertà* and then in the resistance.

The first chapter gives notice of what is to remain the strength of this work; namely, the wedding of Cicioni's narrative with that of Levi. With familiarity and deference to Levi's texts, Cicioni selects apposite passages which are carefully placed, always in the service of Levi and critical study. The following, deftly chosen passages mark the central component of Cicioni's first chapter, namely, the dramatic interior transformation that was to accompany Levi to Auschwitz. Speaking first to the ambivalent Jewishness of Levi and Turin Jews, in the introduction to *The Truce*, Levi writes the following in response to the question of his Jewishness: "It meant a quiet awareness of the very ancient history of my people, a sort of benevolent attitude of disbelief toward religion, a definite tendency toward the world of books and abstract discussion. In everything else, I did not feel I was any different from my Christian friends and fellow students, and I felt at ease in their company" (9). In "Zinc," in light of the increasing anti-Semitism, Levi reaches the following conclusion: "I am the impurity which makes the zinc react, I am the grain of salt and mustard. Impurity, indeed: because in those very months *La Difesa della Razza* was beginning to appear, and a great deal said about purity, and I was beginning to be proud of being impure" (9). "174517," the number scratched into Levi's forearm, is the title of the second chapter. Here Cicioni focuses on the singular place of Auschwitz in establishing Levi's literary career. Like many Jews who survived the death camps, Levi's return to a 'normal life' was complicated by a mixture of anger, despair and guilt.² With the world's apparent indifference to survivors and the all-consuming preoccupation with post-war reconstruction, these emotions soon gave way to Levi's "urgent need to communicate" (23).

Levi resolved shortly after his repatriation to spend a good deal of his time in the service of those whose voice Hitler had silenced. Whether through his writing, public lectures or interviews, he scrupulously sought out every occasion to testify. In this respect Levi was not alone.³ But at that fledgling stage of Holocaust testimonials, Levi distinguished himself in approach. Like others, Levi sought to ensure that no one forget the injury committed by the Germans against humanity. However, he refused "to formulate new accusations," choosing instead "to somehow provide evidence for a dispassionate study of some aspects of the human mind." Cicioni aptly captures the spirit of Levi's work, stating: "Levi's words address humankind at large rather than only the people of Israel, and to command them to meditate on the fate of human

beings rather than to believe in God and love him and to pass on their knowledge to future generations" (27). Levi's rememberings were not motivated by one people nor were they written in the service of one people. His testimony was written for humankind in its entirety.

In the second chapter, Cicioni begins her review of Levi's better known works, *The Drowned and the Saved*, *If This Is a Man*, and *The Periodic Tables*, in addition to the more obscure collections, *Other People's Trades*, *Natural Stories*, and *Structural Details*. Cicioni's brief and instructive reviews demonstrate Levi's versatility not only in terms of narrative testimony but also in science fiction, *letteratura industria*, the picaresque novel, the short story and poetry.

The third chapter deals with Levi's difficult departure from Holocaust narrative to experimental fiction and to his concerns about science and its place in a changing world. Following *The Truce*, Levi published his first fiction – a collection of short stories – using the pen name Damiano Malabaila. Years later he explained that his decision to adopt a pseudonym was motivated by an overwhelming sense of responsibility, "I felt uneasy and almost frightened at the thought of coming before my expatriate friends in another guise. I felt a little, how shall I put it, as a deserter. [...] They wanted me to remain duty-bound to themes connected with the camps; they thought I could not write about anything else; they said that they had even felt angry at me, because they (correctly) considered my books as joint efforts, as their books" (61). "Malabaila" allowed Levi the latitude to indulge his creative imagination and to embark upon a literary journey that, in its early days, saw him return to his first love: science and technology. His science fiction, collected in *Natural Stories* and *Structural Defect*, does not, however, deal with fantastic voyages or mad experiments. Rather, it serves as a foil to warn of the dehumanizing elements associated with progress and to comment on the pernicious influence of political and economic lobbies determined to make scientific activity profitable for individuals rather than communities. Anticipating contemporary concerns, Levi cautions against environmental abuse and reminds man of his responsibility in a delicately balanced system. Cicioni closes this chapter with a solid discussion of *The Wrench*, a text only recently translated into English and as yet untried by critical study. This piece, a foray into the world of *letteratura industria*, allowed Levi to contemplate the notion of work and its importance in defining and ennobling man. Here, work serves as a metaphor Levi uses to instruct the reader to live life through work. He emphasizes responsibility, patience, creative resolution of problems, and love as integral components of both life and work.

Chapter Four begins with a discussion of Levi's response to the revisionist historians Louis Darquier de Pellepoix and Robert Fourisson. Levi was among the first to respond eloquently and sharply to the spurious histories of these and others whose misreadings threatened to legitimize the fringe. Cicioni, reiterating the place of responsibility in Levi's fight to preserve the memory of the German death camps, quotes Levi, who on this question claimed that the only option available to the survivors was to "continue to repeat our testimony over decades and generations, as long as we have voice left to do so" (102).⁴

In this chapter Cicioni also introduces Levi's little-known autobiographical project: *A Search for Roots*. Essentially a volume profiling the authors and works that had the greatest impact on Levi, it also presents the reader with the four pillars upon which Levi's philosophy and literary consciousness rested. He divided the text into these

four representative sections: 'salvation through suffering,' 'man suffering unjustly,' 'the stature of man,' and 'salvation through understanding.' The chapter ends with a discussion of the two themes that were to preoccupy Levi through the late 1970's and early 1980's. These are his, as Cicioni says, 'problematization' of Ostjudentum and his indictment of Israel's politics and tactics following the invasion of Lebanon. Indeed, Jewish identity and the question of Israel were to remain for Levi challenging matters that brought him as much criticism as they did favour. Given the length and aim of Cicioni's study, she understandably dwells little on the criticism directed at Levi. However, she furnishes thorough notes at the end of each chapter and a balanced bibliography to direct the reader.

The final chapter introduces the Levi of the 1980's: a successful international writer whose books, finally translated into English in Great Britain and America, placed him at the centre of Holocaust debates. Levi assumed this new challenge with seriousness and earnest. However, it was during this period that Levi began to break. Haunted by a recurring sense of failure and what Cicioni vaguely calls 'personal difficulties' he fell into a depression which many claim pushed him to his suicide in 1987.⁵ Rather than speculating on this matter, Cicioni continues her exposition of his later publications – primarily the poems collected in *At an Uncertain Hour, Other People's Trades*, and Levi's last book, *The Drowned and the Saved*. From this, his most compelling work, Cicioni quotes three critical passages. Turning once again to the camps, Levi continued to exemplify the spirit and thematic coherence that characterized his first work, produced thirty years before. The quoted passages are as follows: "One can and must communicate [...]. To deny that communicating is possible is false: it is always possible. To refuse to communicate is a crime" (159); "It was my responsibility to understand, to understand them [the Germans]" (158); "The history of the camps has been written almost exclusively by those who, like myself, did not fathom its full depths. Those who did so, did not return" (157). Indefatigable humanity remains one of the most powerful legacies of Primo Levi. The responsibility to be human even in the most inhumane conditions – his regret at not having a cap to remove in respect for his dead comrade – this responsibility to maintaining humanity engendered Levi's art. We are indebted to Mirna Cicioni for her admirable maintenance of Levi's project. With an accessible and informative work she removes her cap for this passed spirit, and in doing so she, and subsequent readers, perpetuate Levi's humanity – humanity that neither the death camps nor even death itself could destroy.

IAN MARTIN

University of Toronto

NOTES

- 1 In the introduction to *Hitler's Willing Executioners* (New York: Knopf, 1996) Daniel Jonah Goldhagen discusses the use of the word 'Germans,' rather than 'Nazis.' He states: "These people were overwhelmingly and most importantly Germans. While members of other national groups aided the Germans in their slaughter of Jews, commission of the Holocaust was primarily a German undertaking.... The first task in restoring the perpetrators to the center of our understanding of the Holocaust is to restore to them their identities... by eschewing convenient, yet often inappropriate and obfuscating labels, like 'Nazis' and 'SS men,' and calling them what they were, 'Germans'" (6-7). Cicioni for her part cites Cynthia Ozick saying that, "Levi frequently chooses the

- general term 'Germans' over the more polite, because narrower, 'Nazis'" (157).
- 2 Typical of this unflagging sense of responsibility to the dead are the works of Yiddish poet, and Vilna Ghetto survivor, Abraham Sutzkever. In his poem "Under the Earth," he imagines that the dead are still alive, under the earth: "Are there birds twittering under the earth, / choking back / their holy tears in their thin necks, / or is that throbbing under the earth once-used words that seem invisible birds / / And I dig with my hands—bony spades, / down to where the black / palaces burst, / where words throb / hidden in violins" (in Ruth Whitman, ed. *An Anthology of Modern Yiddish Poetry*. Detroit: Wayne State UP, 1995).
 - 3 There is a voluminous amount of survivor testimony. A central element of many of these works is an obligation to remember. In his *Memoirs* (New York: Knopf, 1994), Holocaust survivor and Nobel laureate Elie Wiesel states: "I thought about it with apprehension day and night: the duty to testify, to offer depositions for history, to serve memory. What would man be without his capacity to remember? Memory is a passion no less powerful or pervasive than love. What does it mean to remember? It is to live in more than one world, to prevent the past from fading and to call upon the future to illuminate it. It is to revive fragments of existence, to rescue lost beings, to cast harsh light on faces and events, to drive back the sands that cover the surface of things, to combat oblivion and to reject death" (150).
 - 4 The question of forgetting with regard to the Holocaust is discussed by Vladimir Jankélévitch in his little-known essay "Pardoner," which appears in *L'imprescriptible* (Paris: Seuil, 1986. 17-63). Jankélévitch discusses the impossibility of forgiveness with respect to those who perpetrated the Holocaust. He writes of the timelessness of crimes against humanity "les crimes contre l'humanité sont imprescriptibles, c'est-à-dire ne peuvent pas être prescrits; le temps n'a pas de prise sur eux" (26). He adds, "oublier ce crime gigantesque contre l'humanité serait un nouveau crime contre le genre humain" (25). With reference to forgetting, he states: "Il n'y a rien de nouveau à dire sur Auschwitz. Si ce n'est que l'on se sent tenu de témoigner" (28).
 - 5 See "Toaff: Primo Levi mi annunciò il suicidio" (*Corriere della Sera*, April 12, 1997: 14). This is an article in which the Chief Rabbi of Rome, Elio Toaff, announces that ten minutes prior to his fall Levi had telephoned the rabbi in Rome to communicate that he could no longer tolerate living ("io non sopporto più questa vita") and that he felt crushed by immense suffering ("immane sofferenza"). Perhaps this will be the final word on this matter.

Rocco Capozzi ed. *Reading Eco. An Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1997. Pp. xxv, 476.

Umberto Eco has not only been a prolific writer, he has also generated countless monographs, articles, commentaries, and reviews of his theoretical works and of his fiction. In 1985, Renato Giovannoli edited a volume of essays on Eco's first novel (*Saggi sul Nome della rosa*. Milano, Bompiani). Rocco Capozzi's exceptional anthology follows suit, but surpasses the Giovannoli text in scope, in coherence and in the general quality of the essays. The cohesiveness of *Reading Eco* derives from the editor's clearly stated objective which is: "to examine some of Eco's writings together with secondary sources (with his critics) in order to arrive at a more comprehensive critique of his literary theories and of his notions of general semiotics as a cognitive social/cultural practice" (xviii). As Capozzi himself informs us, the essays are original compositions or revised versions of papers presented and of articles previously published. They are divided into three parts: "Reading Eco" comprises 5 essays by the semiotician himself; "Readings on Eco" consists of 12 articles on the theoretical writings; and in "Reading Eco's Possible Worlds" we find 10 studies of the novels. A

fourth section of the volume contains ample notes to the articles, an integrated bibliography and essential notes on the contributors.

Eco's own contributions comprise his reflections on a wide variety of topics related to what interests him – virtually everything. In more specific terms, his intellectual curiosity ranges freely and effortlessly over such questions as the distinction between general semiotics and philosophy of language, notions such as aesthetic repetition in mass media, authorial and textual intentionality, narrative isotopy, and semiotic theories of culture. Although in many instances Eco is either re-presenting or commenting on the theories of other semioticians, linguists or critics such as Greimas, Lotman, Goldman, and Calabrese, and although the views have already appeared either directly or in similar form in works such as *The Role of the Reader* (1979), *Semiotics and the Philosophy of Language* (1986), *The Open Work* (1989), and *Interpretation and Overinterpretation* (1992), the section serves as an excellent introduction to the primary issues addressed in Eco's research as well as those addressed by his readers – model or otherwise.

The dozen essays that make up the volume's second part, entitled "Readings on Eco. A Pretext to Literary Semiotics and Interpretation," serve as a critical introduction to the essential concerns of Eco and cover virtually all of the author's principal theoretical pronouncements. David Seed examines the unfolding of Eco's theories concerning the position of the reader with respect to the text, from the 1959 essay, "The Poetics of the Open Work" to *Role of the Reader* and *Open Work*. Seed indeed takes a critical approach, appreciating the contributions made while pointing out limitations. For instance, he writes: "it is surprising that Eco has not paid more attention to the fiction of Thomas Pynchon" (75). Of particular interest is Seed's illustration of Eco's theories with references to the *Name of the Rose* – written, of course, after *Opera aperta* and *Lector in fabula*. This anticipates and demonstrates the *leitmotif* of the anthology: the correlation between theory and fiction in the work of Umberto Eco.

John Deely revisits *A Theory of Semiotics*, having reviewed the book in 1976. After twenty years, Eco's text still retains its validity and value: "Although more limited than the author imagined, *A Theory of Semiotics* is not only a classic of the period but makes as well vital and permanent contributions, especially with its notion of 'codes'" (83). Deely emphasizes the importance of Eco's distinction between *semiology* and *semiotics* and proceeds to show that developments in both of these areas over the last two decades have invariably brought to light the insufficiencies in Eco's system. Principally, Deely identifies some shortcomings in the concept of sign-function at the centre of Eco's model of communication.

Lubomir Dolezel's paper echoes David Seed's in its dealing with the opposition of *open* and *closed* work in the writings of Eco. However, Dolezel focuses largely on the essays contained in *Limits of Interpretation* and succeeds very well in conveying Eco's inquiry into the "problem of literature – the contrast between innovation and stereotype, originality and repetitiveness" (111). In conducting this line of analysis, he situates Eco within the "framework of French structuralist narratology" (112). Particularly sophisticated is Dolezel's handling of the apparent paradox: Eco's theorizing the open work while also theorizing the mechanisms that prevent "semiotic drift" or limitless opportunity to interpret – a point which will be reiterated later by Capozzi.

Susan Petrilli's remarks relate to those of Deely in its critique of Eco's semiotics as articulated in *A Theory of Semiotics* and *Semiotics and the Philosophy of Language*. She focuses on the differences between a Saussurean "decodification semiotics" and a

Peircean "interpretation semiotics" – essentially the *semiology/semiotics* dichotomy spoken of by Deely. Petrilli argues convincingly in favour of the contribution made by the two volumes cited above in moving Italian semiotic studies, "in the direction of interpretation semiotics" (123) with its chief theoretician being Augusto Ponzio. Petrilli sees the fundamental component of this type of investigation in the Bakhtinian notion of "dialogism." She also correlates precisely this notion with Peirce's *symbolicity*, *indexicality* and *iconicity* and positions Ponzio's research in this context.

The notion of textual openness is taken up once more by Irmengard Rauch who takes the discussion into the area of the Analogist versus Anomalist opposition; that is, to the question: "Whether to understand the nature of language as natural [her tautology] or conventional, rule driven or usage bound" (137). Her discourse leads invariably into the familiar "non-territory" of Derridean indeterminacy and into the prototype theory of the cognitive sciences. She contends that there exist, "similarities, to which deconstruction, prototype theory and semiotics are mutually open" (142). Rauch concludes that "Eco subverts the millennia-old Analogy versus Anomaly controversy" (145).

Victoriano Tejera examines closely the relationship between Eco's views on interpretation and those of Peirce and tends to find fault with or incompleteness in the model formulated by Eco in *The Limits of Interpretation*. According to Tejera, the main problem is that, "[Eco] persistently (though not always) talks in terms of interpreters rather than interpretants" (150). Tejera argues that the limits in the interpretation of the text are embedded in the Peircean interpretant and not in the interpreter, as Eco contends. However, it appears to this reviewer that the notions, though not identical, are not as mutually exclusive as the author would have us believe.

The connection between semiotics and deconstruction is the subject of Hanna Buczynska-Garewic's essay which relates intertextually with several other pieces in the present anthology, especially Rauch's. For Buczynska-Garewic the two disciplines are antithetical to each other with semiotics being defined as a science of meaning, whereas Derrida's *grammatologie* is considered a non-science of non-meaning. She states: "Semiotics is a general theory of signs which intends to clarify signs or to 'make our ideas clear' while deconstruction stresses the notion of 'indecidability' of meaning" and intends to refute logocentrism (163). The main stimulus for the author is what she feels is Derrida's misguided contention that Peircean semiotics was a precursor to his own deconstructive method. She does an admirable job of deconstructing Derrida, although Eco's role in this exercise appears to be marginalized.

The complexities of "interpreting the interpretant," particularly in the context of the literary text, concerns Michael Riffaterre. Applying his method of "retroactive reading" – formulated in his *Semiotics of Poetry* (1976) – to two short literary passages (one from modern novelist Kurt Vonnegut Jr. and the other from Baroque poet Achillini), Riffaterre argues the relevance of *catachresis* and *monumentality* as "two basic features of literariness" (175). He applies Peirce's theory of sign in the formulation of a *subtext*, *intertext* and *second intertext* to the passages cited above. Although the analysis is sophisticated and intriguing, as is the case in the preceding essay, the content deals with Eco only tangentially – by virtue of the fact that Eco too is interested in the semiotic properties of the literary text.

Paul Perron and Patrick Debbecche discuss the point of contact between Eco and Greimas by studying Eco's article, "Strategies of Lying," (1985). It contains an analysis of Richard Nixon's 1973 speech which Eco decides to "overwrite [...] from a Grei-

massian perspective" (188). The authors explain the procedure in terms of the manipulation of the enunciator and of the enunciatee in a narrative entitled, "Cardinal Mazzarin Tells How to Simulate a Self."

Roberta Kvelson chooses to treat a topic not often dealt with either by Eco or his critics, namely, the dramatic text. By utilizing Eco's infrequent references to Brecht's *Galileo*, Kvelson, in a sense, advances her own theory that semiotics is essentially a dramatistic process. She states: "Eco veers close to affirming the characteristic structure of all semiotic processes as dramatistic" (197). The foundation of her thesis is her assertion that Eco distinguishes between Aristotelian monologic argumentation and Peircean dialogic abduction. What she aims to do is, as she herself says: "gain insight into [...] concurrence between Eco and Peirce with respect to the dynamical indeterminacy and openness of semiosis by using the drama as a many-faceted lens [...] for observing how signs grow" (200).

Anna Longoni deals more directly with Eco's perspective as regards the "role of the reader" in the interpretive loop. She takes as her starting point the apparent shift in Eco's position from the one articulated in *Opera aperta* to the one presented in *Limits of Interpretation*. For Longoni, the shift can be explained in terms of Eco's response to the prevailing critical rigidity in the two periods in which the above works were composed. She uses the essays contained in *L'idea deforme* to argue that Eco's determination is: "to balance the interaction between *intentio auctoris*, *intentio operis* and *intentio lectoris*" (211). In this, her thought is complementary to Seed's and Dolezel's, as well as to Capozzi's – which follows.

Perhaps more than any of the other authors cited to this point, Rocco Capozzi integrates interpretation of Eco's theoretical works and interpretation of the novels (although his remarks pertain mainly to *The Name of the Rose* and *Foucault's Pendulum*) and, as such, his analysis actually straddles Parts I and II of the volume since it could reside quite comfortably in either domain. Capozzi synthesizes views interspersed throughout the anthology and brings into clear focus his own contention that Eco has always balanced the rights of the reader against those of the text: "the author's intentions are inherent in the linguistic and textual strategies that a reader must keep in mind when interpreting a text" (221). By taking "inferential walks" through most of Eco's writings on the author, text and reader, and by consistently wending his way back to the influence exerted on Eco by Payerson, Capozzi "reads" the novels as perfect illustrations of the semiotic theories.

As indicated, the Capozzi piece leads nicely into the third section of the anthology, which contains essays by de Lauretis, Richter and Sebeok on various aspects of the *Name of the Rose*. Teresa de Lauretis, much along the lines of Capozzi, interprets Eco's first narrative as intrinsically connected to the author's theories and as "a 'summation' of his particular vision of history and culture, cognition and creativity, the world and the text" (241). In a unique and intriguing fashion, de Lauretis ties together Juliet, Eve, the only female character (paradoxically unnamed) in the novel, Conan Doyle and Dorothy Sayers in constructing a double parallelism – between *The Name of the Rose* and *The Hound of the Baskervilles*, and between the *Name of the Rose* and *Gaudy Night* – by means of which she deconstructs Eco's novel. De Lauretis is very convincing in her assertion that *The Name of the Rose* "may well be the updated version of the patriarchal grand récit of all times" (252).

David H. Richter unlocks the novel with the keys supplied in *Role of the Reader* and *Open Work*, starting out with the general premise that, "the world is a vast text [...]"

and [...] our task on earth is learning the rules for reading it" (257), and proposing to read the novel as a text which constructs mirror images of the medieval and modern ages. Richter, in fact, follows a double line: in addition to the above analogy, he interprets the narrative in the context of the detective genre; "the reader is set uneasily adrift between the radical rationalism of the detective story and the radical deconstruction of that rationalism" (275). Thomas A. Sebeok closes this section with a short piece that returns to the Sherlock Holmes locus established and then undermined by Richter.

The three articles on *Foucault's Pendulum* discuss Eco's notion of overinterpretation, the representation of women and irony. Peter Bondanella is extremely effective in his decoding of the novel as a paradigm of "paranoid interpretation" – set down in *The Limits of Interpretation* and *Interpretation and Overinterpretation*. In presenting the text in this way, Bondanella picks up some of the threads contained in the Capozzi work, essentially arguing that Eco wrote the novel in response to a perceived tendency in critical theory whereby "the rights of the interpreter have been overstressed" (285). The critic here illustrates how Eco illustrates the dangers of "hermetic interpretation" – according to which *tout se tient*.

Theresa Coletti takes issue with the view of historian Jacques Le Goff who notes that *Foucault's Pendulum* is as rooted in the Middle Ages as is *The Name of the Rose*, especially in its representation of women. Coletti investigates the validity of the Le Goff contention that, in both novels, female characters "bring disorder into the masculine world [of the texts]" (300). Using this statement as a springboard, Coletti intends to redress the lack of attention paid by Eco critics to gender by analyzing the roles of Lorenza, Amparo and Lia. In expressing puzzlement over the novel's "reinscription of the dominant gender binaries of western thought" (311) and over the question of whether the novel perpetuates or subverts these binaries, Coletti's work points in the direction of the Hutcheon study.

Linda Hutcheon masterfully teases out of the novel the many Foucaultian intertexts, despite Eco's published (in the anthology) disclaimer that he did not intend to inscribe the thought of Michel Foucault in his narrative. Hutcheon brilliantly argues the point that the narrative structure of the novel enacts Foucault's 'pre-epistemic break' paradigm of thinking "in terms of relations of sympathy and resemblance" (313) and undercuts it by showing that the 'post-epistemic break' civilization still relies on the same schemas and by revealing the inherent 'disorder' of such interpretive (or rather overinterpretive) processes. For Hutcheon, "fictionalizing is in the Foucaultian 'order of things'" (315).

Lois Parkinson Zamora closes the present section with an article which reprises her comparative study of Eco's first two novels and adds a critique of *The Island of the Day Before*. Parkinson Zamora juxtaposes what she considers to be the modernism of *The Name of the Rose* and the postmodernism of *Foucault's Pendulum* contrasting "Adso's Neoplatonic faith in a level of meaning beyond the objects and events he perceives" (329) with Causabon's nominalism. In interesting fashion, she utilizes Joyce's *Ulysses* and *Finnegun's Wake* as well as Eco's writings on these to argue her case. For the critic, Eco's third novel occupies an intermediate position "between transcendental connected-ness and nominalist fragmentation" (343).

The anthology's final three essays discuss the last novel of Eco's "trilogy" – all effectively approaching the nature of intertextuality from different points of view. Norma Bouchard characterizes *The Island of the Day Before* as an "ambivalent text, a

novel which voices Eco's latest theoretical stance against aberrant, Hermetic models of semiotic activity while coming perhaps dangerously close to reproducing [...] that 'excess of wonder' that it set out to critique" (351) – which is to an extent, the point Hutcheon makes with respect to *Foucault's Pendulum*. As it follows the *fabula* of Roberto de La Griva's adventures, interpreted as "Adam's apprenticeship novel into the breakdown of familiar models of classification" (353), Bouchard's study resonates with de Lauretis' comments on *The Name of the Rose* – both structured on the foundations laid down in *L'idea deforme*.

In the anthology's longest essay, Claudia Miranda conducts an illuminating and sweeping synthesis of several crucial Eco tenets causing them to converge on the significance, or rather the multiple significances, of the Orange Dove described to the shipwrecked Roberto. Through this elaborate emblem and the analysis of its position in the narrative, Miranda deftly works her way among Derrideans, Peirceans and Rortyans to locate Eco's own particular semiotics. The author differentiates Eco's textualism from that of the deconstructionists by pointing out Eco's search for "a self-regulating mechanism [in the text] that can keep in check the number of 'uncontrolled' interpretations" (368). In this, the Miranda contribution speaks to several other articles of the collection.

The volume closes its selection of articles on openness with a second essay by Rocco Capozzi who presents a veritably exhaustive catalogue of intertexts – from medieval to modern culture – in *The Island of the Day Before*. Unlike some of the other authors who find a radical novelty or difference in Eco's third novel, Capozzi prefers to interpret the narrative as yet another impressive display of "Eco's familiar exploitations of palimpsests and intertextuality" (389). Of particular interest to the author, however, is the selection of the Baroque age and its aesthetics as proper vehicles for Umberto Eco's "unlimited" imagination.

Although the copy editing could have been better, nonetheless one can conclude that, if, according to John Deely, *A Theory of Semiotics* "is a book for every semiotician's shelf" (83), *Reading Eco. An Anthology* should be on the shelf of everyone who reads Eco.

CORRADO FEDERICI

Brock University

Renzo Ricchi. *Five One-Act Plays*. Translated by Renzo D'Agnillo. Dublin: University College Publication, 1996. Pp. 111.

In *Five One-Act Plays*, Renzo Ricchi tries to guide us, the readers, towards a deeper awareness of our lives and existence. What we find throughout these plays are various depictions of characters who, due to some extraordinary occurrence, begin to question life, death, time, the possibility of life after death, and everything they have been taught to believe with regard to these subjects. This basic existential conflict, with which we all contend at some point, is portrayed with a heightened sense of tension through the constant juxtaposition of contrasting views. In some cases, although the views are expressed by different characters, the fluidity of the discourse is such that it

transcends the immediate action that is unfolding and touches the readers directly, leading us to contemplate these existential issues.

The questions and doubts that the characters face are fundamental to all humanity; and the characters, like many of us, are never able to reach any conclusion that can ease the turmoil within. Perhaps it is not coincidental that the first play is *The Scandal*. In this piece a mother must try to come to terms with the suicide of her two sons; the father is so distraught by the tragedy that he is unable to deal with the reality of what has happened and as a result he loses his mind. So then, we have a mother who, for all intents and purposes, has been abandoned by her loved ones and is left to deal with her grief on her own. Two characters are introduced who try to console this mother in her time of great sorrow.

Ricchi's main goal is the philosophical debate. His use of the one-act play format is, as discussed in the introduction of the volume, a choice that provides an economical space in which to tell the story efficiently and with a 'rhythmic intensity' that a longer play does not allow. With this technique he manages to enter quickly into the heart of the story, a strategy that allows the author to move towards his true goal, which is to have us take part in this examination of our own lives. To this end he begins with a device known as a chorus, by means of which the reader is quickly brought up to speed on the events that have transpired. As we immediately delve into the story we are introduced to the first consolatory figure, a woman about whom not much is said; we only know that she tries in vain to console this grief-stricken mother, and her attempt has absolutely no impact.

With this heart-wrenching story we are able to understand how the disintegration of lifelong beliefs can occur. With the loss of this belief system, there is absolutely nothing left for this woman to hold on to. In times of sorrow, and especially in mourning, we reach a point where we begin to question everything we have been taught. Ricchi seems to begin with this piece so as to annihilate any pre-existing sense of security we might have, thereby predisposing us to the more subtle debates to come. The insolubility of the mother opens the gates to all the doubts so that they come rushing to the forefront. The mother's grief and then anger at the second consolatory figure, the priest (in essence the representation of Christ on earth), serves to break down completely the belief system, thereby opening the reader up to the exploration of new explanations in the other plays. This introductory play serves to stir up long-held beliefs so that through the mother's grief we can understand the recourse to alternatives.

In *The Appointment*, a father unsuccessfully tries to tell his son that he is ill and dying. His attempts are thwarted by his son's self-absorption. In this play as in the others (excluding *The Man, the Rose and the Silence*), we have a confrontation between age and youth. Ricchi seems to emphasize the fact that we never really begin to contemplate our lives until we are faced with the reality of death. The younger characters do not consider their existence on this planet to be only temporary and so, for no apparent reason, they either throw their lives away, as do the sons in *The Scandal*, or flutter aimlessly without any sense of direction or without taking stock in what they, or the people around them, are doing, as does the son in *The Appointment*. In this case the son is so self-involved that he does not give his father the opportunity to tell him he is dying. Ricchi calls out to us telling us to meditate upon our lives, to reflect, and to examine our actions, our conscience and our existence.

The character in *The Man, the Rose and the Silence* asks: "is it worth losing our blind faith in science?" By examining the question on various levels, we find one of the keys to understanding this work. The events of our daily lives and our curious and inquisitive nature have made it so that we no longer have any foundation or firm roots in a belief system. There is nothing for us to hang on to as we quickly slip into the future. This uncertainty we feel is caused by a fear of the unknown and the possibility of oblivion. It is this deep-seated fear, now bubbling over at the end of the millennium, that Ricchi has managed to capture, making these pieces an accurate mirror reflecting the angst of today's society which, having discovered or explained everything, has nothing else to look towards.

With *The Promise*, an elderly gentleman is faced with the dilemma that many seem to think is the solution to all our problems, namely, longer life. With the conflictual nature of this decision, Ricchi's character contemplates his existence and finally rejects the offer. By creating this examination of a life, Ricchi demonstrates how life is the quality of what you have done, and not the quantity of years you have lived.

By closing with *A Foreboding*, the author ends with a warning to his readers. Through the grandfather we see what happens when we do not consider the consequences of our actions. Ricchi demonstrates how, through egotism, we can lose the things we value most. He ponders existential and ethical dilemmas which are quite engaging. Through the upheaval of his characters we are engaged in an examination of conscience which seems to be authorial intent. The loss of self-examination and contemplation in our society is what the author seems to be lamenting and his work is a call to reawaken our spiritual side and reconsider our almost mechanical existence.

Renzo D'Agnillo's translation successfully manages to pull through the complex issues explored in the plays with the concision Ricchi strives for in the original. A translator's lot is never an easy one and, given the Italian language's fluidity and lyricality, it would be very easy to lose the flow of the original work. Although stilted and a bit awkward in some places, the overall strength of the translation is able to carry through intact the sentiments of the writer.

ROSA CUDA

University of Toronto

Zygmunt G. Barański. <<*Sole nuovo, luce nuova*>>: *Saggi sul rinnovamento culturale in Dante*. Torino: Scriptorium, 1996 (Gli Alambicchi 6). Pp. 319.

Raccoglie nove saggi già pubblicati, spesso in inglese, fra il 1981 e il 1993, con l'intento, indicato nella "Premessa", "di offrire un'idea di alcuni degli aspetti innovativi dell'arte dantesca e particolarmente di quelli che hanno il loro sviluppo definitivo nella *Commedia*" (7). Nel primo, sullo sperimentalismo e sulla poetica nel poema, lo studioso si propone "di riassumere brevemente i limiti della possibile influenza della retorica su Dante, in particolare nella composizione della *Commedia*, e [...] di offrire qualche accenno generale ai modi svariati in cui Dante, manipolando con grandissima originalità e vigore la riflessione critica e le pratiche letterarie medievali, legittimò la *novitas* del suo fare poetico" (18); nel secondo mette in luce come Dante abbia cancellato "una volta per tutte la tradizionale subordinazione del volgare in rapporto al latino" e, a differenza degli "altri scrittori medievali" che "consideravano il plurilinguismo come un prezioso gioco letterario o semplicemente come un dato di fatto linguistico", egli lo abbia interpretato "come una cruciale questione culturale, la cui risoluzione era indispensabile per il successo della sua poesia e del suo progetto di raggiungere il rango di *auctor*" (77); nel terzo, partendo dai primi nove capitoli del *De vulgari eloquentia* che "si basano sull'autorità delle Scritture" e costituiscono "il punto di riflessione del pensiero di Dante sulla natura e sulla funzione del linguaggio", esamina "brani della *Commedia* dove sia possibile rintracciare l'influenza delle discussioni bibliche sul linguaggio" allo scopo "di mostrare quanto fosse profonda e sentita in Dante la conoscenza e il debito nei confronti di questa tradizione" (83); nel quarto affronta "lo studio dei rapporti fra Dante e la tradizione comica latina" che "si può dividere in due aree principali: da un lato, i possibili legami del poeta coi comici latini [...], e, dall'altro, le ragioni e i riverberi della sua decisione di dare il titolo generico di <<comedia>> alla sua opera maggiore" (129); nel quinto si propone di "esaminare [...] le implicazioni letterarie suggerite dal canto XVI [dell'*Inferno*], prestando particolare attenzione a un dettaglio di vitale importanza: il fatto che Dante ritenesse questo canto il più opportuno per menzionare per la prima volta il *titulus* e lo *stilus* del suo capolavoro" (158); nel sesto sostiene l'interpretazione numerica letterale dell'espressione di Ciaccio per cui a Firenze, nell'anno 1300, si troverebbero solamente due "giusti" (*Inferno* 6.73), uno dei quali da riconoscersi in Dante stesso, mentre "non sembra esservi [...] un minimo indizio per giungere alla possibile identificazione del secondo" (218); nel settimo, attraverso una lettura di *Purgatorio* 27, la cui "organizzazione narrativa" è caratterizzata dalla "dialettica tra anticipazione e retrospezione" (224), appoggia la tesi che nella *Commedia* "il poeta chiede continuamente al lettore un esercizio di riflessione, [...] incoraggiandolo a meditare su quanto il poema gli ha rivelato e gli continua a rivelare, così da meglio apprezzarlo e comprenderlo in tutta la sua pienezza" (252-53); nell'ottavo analizza i tre sogni del pellegrino nel *Purgatorio*, evidenziandone "gli elementi retrospettivi" e sostenendo che "la

tensione introdotta da Dante tra la funzione profetica e altre possibili funzioni oniriche sono conformi al pensiero medievale in tema di sogni e agli orientamenti generali del poema dantesco" (257); nell'ultimo, che appare come "Appendice", rivolge la sua attenzione al *Fiore*, con l'intento di valutarlo "per ciò che è: opera letteraria e non campo di battaglia" (282) sia per coloro che se ne sono occupati in rapporto alla fonte da cui deriva, il *Roman de la Rose*, sia per quelli che hanno dibattuto e continuano a dibatterne la presunta paternità dantesca. Il volume comprende un "Indice dei nomi" e un "Indice dei nomi e dei luoghi danteschi".

A.F.

Gianfranco Casadio, ed. *Dante nel cinema*. Ravenna: Longo, 1996 (Musica, cinema, immagine, teatro 16). Pp. 163.

Il volume raccoglie i testi presentati nel convegno di studi tenuto a Ravenna il 7 ottobre 1995, nell'ambito delle celebrazioni per il centenario della nascita del cinema, in congiunzione con una "Rassegna cinematografica" e con una "Mostra fotografica" sullo stesso argomento. Dopo i saluti di G. Albonetti, Presidente della Provincia di Ravenna, di P. P. D'Attorre, Sindaco di Ravenna, di V. Boarini, Direttore della Cineteca Comunale di Bologna, e l'"Introduzione" di P. D. Laghi, Assessore ai Beni Culturali della Provincia di Ravenna, G. P. Brunetta traccia la storia della presenza di Dante nel cinema italiano, sia come fonte per una serie di film, sia come influenza condizionante su registi quali Fellini e Pasolini; A. Bernardini esamina la più antica riduzione cinematografica dell'*Inferno*, eseguita da F. Bertolini e A. Padovan nel 1911 per la Milano Films; C. Wagstaff prende in considerazione la presenza dantesca nella cinematografia anglosassone; A. Costa si sofferma su vari film che si ispirano, talvolta anche in forma di parodia, all'*Inferno*; S. Raffaelli analizza l'uso di espressioni derivate da testi danteschi nei titoli, nella pubblicità per i film e nelle didascalie del cinema muto; G. Casadio studia tre lavori degli anni '40 su alcuni dei più celebri personaggi danteschi, Paolo e Francesca, Ugolino e Pia de' Tolomei; A. Farassino passa in rassegna una serie di film derivati da opere e situazioni di Dante, a volte anche solo nel titolo; N. Mazzanti espone problemi e difficoltà incontrati dalla Cineteca di Bologna nella ricostruzione di *Dante nella vita dei tempi suoi*, un colossale di D. Gaido ideato in occasione del centenario del 1921 per la società Visioni Italiane Storiche; e V. Martinelli offre una "Filmografia ragionata", suddivisa in "Biografie dantesche", "Le cantiche" e "I personaggi". Il volume si conclude con le "Schede dei film", ordinate cronologicamente da G. Borlèe, G. Casadio, G. L. Farinelli e V. Martinelli e corredate di trentun tavole fotografiche illustrative, con note sugli autori e con "Indice dei film" citati nei vari saggi.

A. F.

Maria Grazia Pensa, ed. *Bufere e molli aurette: Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla <<Voce>>*. Con una nota di Silvio Ramat. Milano: Guerini Studio, 1996. Pp. iii, 338.

Il volume raccoglie dieci seminari tenuti presso l'Istituto di Filologia e Letteratura Italiana dell'Università di Padova durante l'anno accademico 1992-93, seminari che provvedono una "campionatura" attraverso la quale "la polemica letteraria dimostra la varietà dei propri registri" (Ramat, "Nota" iii). A. Balduino ricostruisce la trama dei difficili rapporti fra Dante, Cino da Pistoia e Guido Cavalcanti, partendo dal sonetto di quest'ultimo *l' vegno 'l giorno a te 'nfinite volte*; P. Baldan prende in considerazione i quattro sonetti 122-125 delle *Rime* del Boccaccio, dove lo scrittore si difende dall'"accusa rivolta al pubblico stipendiato lettore" che avrebbe osato portare "gli elevati e nobili contenuti" della *Commedia* (nella Chiesa di Santo Stefano a Badia, fra l'ottobre del 1373 e il gennaio del 1374) "sotto gli occhi di un pubblico rozzo, indegno perché incapace di intendere tanta profonda bellezza" (23); C. Griggio si sofferma sulla tradizione dell'invettiva dal Petrarca al mondo degli umanisti e al Poliziano, tenendo presenti "gli itinerari e i modi di ricezione" dei "modelli antichi" (51) da cui il genere traeva la sua ispirazione; G. Belloni esamina vari aspetti di un breve trattato incompiuto di Vincenzio Borghini, *Dello scrivere contro altrui*, elaborato intorno al 1559, ma edito solo nell'Ottocento; V. De Maldé, analizzando gli "scritti polemici" del Marino che "sembrano orchestrarsi intorno a un copione squisitamente letterario", mette in rilievo come anche in questo campo egli si dimostri "scrittore centenario, dedito al saccheggio sistematico di una scelta biblioteca specialistica, di gusto eterodosso e, curiosamente, francesizzante" (81); A. Motta considera i dibattiti sul genere 'romanzo' nel Settecento, dal discorso *Intorno all'utilità della storia e de' romanzi* di Giuseppe Antonio Costantini (del 1743), cui rispose Pietro Chiari nel 1749, agli interventi di Carlo Gozzi, di Giuseppe Manzoni, di Giambattista Roberti, di Giuseppe Maria Galanti, di Matteo Borsa, di Esteban Arteaga, di Giambattista Garducci, di Andrea Rubbi, di Girolamo Tiraboschi e di Juan Andrés; E. Schweizer considera il *Sermone sulla mitologia*, "esplicito intervento di Monti nella polemica romantica sul linguaggio mitologico" (165), del quale offre una nuova edizione critica commentata, con in appendice i testi delle due versioni de *Gli Dei della Grecia* di Schiller (1788 e 1793) e le traduzioni che ne fecero N. Saito, G. Rasori e A. Maffei, e quello dell'*Apollogie de la Fable* di Voltaire; G. Capovilla indaga i difficili rapporti fra De Sanctis e Carducci, come conseguenza della loro "divergenza metodologica" (267), indagando soprattutto su Francesco Saverio Montefrèdini, che, allievo del primo, ma convinto di non essere valutato abbastanza da lui, si rivolse, senza molto successo, al secondo; G. Pullini investiga "il rapporto dialettico ma spesso anche contraddittorio, che i nostri maggiori veristi (Verga, Capuana, De Roberto) hanno avuto sia con la narrativa e il teatro sia con la lingua e il dialetto" (287); e S. Ramat riconsidera la polemica tra Giovanni Boine e Benedetto Croce (e riproduce un testo del primo e uno del secondo, entrambi apparsi in due fascicoli della *Voce* del 1912) alla luce dei ruoli che ebbero intorno ad essa Prezzolini, Papini e De Robertis. Il volume è corredato di indice dei nomi.

Antonio Stauble. *Le sirene eterne. Studi sull'eredità classica e biblica nella letteratura italiana*. Ravenna: Longo, 1996 (Memoria del tempo). Pp. 206.

Comprende undici saggi, di cui due (il terzo e il settimo) sono inediti, mentre gli altri, "riveduti, rimaneggiati ed aggiornati" (6), erano già apparsi in varie sedi fra il 1980 e il 1994. Nel primo lo studioso collega l'espressione "io levai li occhi a' monti" di *Paradiso* 25.38, che viene direttamente dal primo versetto del salmo 120, al motivo del pellegrinaggio come appare nella *Commedia* e in altre opere di Dante; nel secondo mette in evidenza come cinque parti della cornice del *Decameron* (il Proemio, il discorso di Pampinea nella prima introduzione, l'introduzione alla quarta giornata, la conclusione della decima e la conclusione del Boccaccio stesso) siano "accomunate dall'intento (convincere il lettore o l'ascoltatore) e dalla struttura (le parti tradizionali del discorso secondo la retorica classica)" (29); nel terzo si propone di "rintracciare una coerente linea evolutiva nelle descrizioni di città (reali ed immaginarie) nel Rinascimento" (41), soffermandosi in particolare sul Bruni, sull'Alberti, sul Filarete, su Tommaso Moro, sul Doni e sul Campanella; nel quarto, confrontando i due prologhi della *Betia*, conferma un'ipotesi del Padoan, per cui Ruzzante avrebbe scritto in uno un sincero elogio di Padova, nell'altro un'esaltazione di Venezia "da leggere in chiave antifrastica" (73); nei quattro successivi esamina vari aspetti del *Cortegiano*, quali il panegirico di Urbino, dei suoi signori e della sua corte, le "notevoli differenze strutturali tra la seconda e la terza redazione" a proposito dei capitoli 28-39, e in particolare 32-33, del primo libro, dove il Castiglione discute la questione della lingua, i capitoli sulle facezie del secondo (41-96), che risalgono al *De oratore* di Cicerone e a vari altri testi precedenti, allo scopo di "analizzare il metodo dell'imitazione dal punto di vista dei procedimenti narrativi, della forma, della teoria del comico e degli esempi" (98), e le analogie fra l'esaltazione dell'amore pronunciata dal Bembo nel capitolo 70 del quarto libro e la "tecnica innografica e omiletica, sia classica che giudaico-cristiana" (119); nel nono riferisce "i risultati di un seminario svoltosi all'Università di Losanna nel semestre invernale 1992-93" (155) sui tipi di personaggi femminili nella commedia del Rinascimento, partendo dai loro rapporti con quelli di Plauto e di Terenzio; nel decimo, che costituisce la relazione conclusiva del X Congresso dell' AISLLI sul Rinascimento svoltosi a Belgrado nel 1979, mette in rilievo i temi più comunemente trattati (come "lo studio del concetto critico di Rinascimento" e "la storia della cultura rinascimentale" [178]) e quelli invece che avrebbero meritato maggiore attenzione (come la "periodizzazione" e "la componente religiosa del pensiero e della sensibilità rinascimentale" [179]); nell'ultimo, su *Lighea* di Tomasi di Lampedusa, individua "i tre piani del racconto: quello del quotidiano, quello della storia e quello del mito" (191). Il volume è corredato di indice dei nomi.

Maria Ornella Marotti, ed. *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present: Revising the Canon*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press. Pp. ix, 285.

Il volume, cui hanno contribuito esclusivamente studiose allo scopo di indagare "the complex relation, throughout the centuries, between women writers and the Italian literary canon" (Marotti, "Introduction" 5), comprende quattordici saggi, suddivisi in cinque parti, rivolti a problemi teorici e a scrittrici dal tempo del Rinascimento ad oggi. Nella prima parte J.A. Cannon sostiene l'opportunità di affiancare un 'canone di scrittrici' all'esistente 'canone di scrittori', piuttosto che cercar di allargare quest'ultimo mediante l'inserimento di figure femminili; B Allen sottolinea "the need for a critique not only of the canon but also of canonicity itself in contemporary Italian studies" (34); e R. Holub si sofferma sui caratteri fondamentali del movimento femminista in Italia, come si evidenziano in particolare in tre lavori miscelanei del 1987, *Diotima: Il pensiero della differenza* (Milano: La Tartaruga), *Il filo di Arianna: Letture della differenza sessuale* (Roma: Cooperativa Utopia) e *Non credere di avere dei diritti: La generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne* (Torino: Rosenberg e Sellier). Nella seconda, dedicata alle scrittrici del Rinascimento, C. Jordan esamina i trattati di Moderata Fonte, *Il merito delle donne* (apparso nel 1600), e di Lucrezia Marinelli, *La nobiltà et l'eccellenza delle donne* (del 1601); e F. A. Bassanese la produzione epistolare di alcune cortigiane del Cinquecento, Camilla Pisana, Alessandra Fiorentina, Tullia d'Aragona e Veronica Franco. Nella terza, su scrittrici fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, N. Harro-witz analizza la produzione letteraria e giornalistica di Matilde Serao e il modo in cui "she problematizes the position of women in her work, adopting a difficult, contradictory and highly ambivalent stance toward her sex" (92); B. Luciano i diari di Sibilla Aleramo, con vari riferimenti ad altri suoi scritti, rilevandone il "conscious and constant effort to reveal to her potential readers that which is spontaneous, natural, and above all personal" (107); ed E. Magistro diverse opere, e in particolare alcune novelle, di Maria Messina e il suo "forthright attempt [...] at deconstructing female paradigms found in the established veristic canon" (125). Nella quarta, su autrici contemporanee, M. Boscagli si sofferma su *La storia* di Elsa Morante, indicandone come "real conclusion [...] a further attempt in the frustrating and unredeemed continuity of history, a moment of unstable hope that replaces the optimism of the historical materialist" (143); G. Parati su *Le quattro ragazze Wieselberger* di Fausta Cialente, da parte della quale vede una forma di "personalization of the autobiographical space intended as a hybrid sphere where the construction of her past is transformed into the creation of [...] gynealogy and later transformed into a braided genealogy" (145); M. O. Marotti su opere rivolte al mondo napoletano da Fabrizia Ramondino, che "in questioning the basis of her own society, and in challenging those views concerning the maternal that are inscribed in the Neapolitan literary tradition, [...] pushes towards a revision of that tradition" (183); e L. Re su alcune poetesse, Rossana Ombres, Maria Luisa Spaziani, Rosita Copioli e Amelia Rosselli (alla luce degli scritti filosofici di Adriana Cavarero e di Luisa Muraro), le quali denunciano "the ideological underpinnings of a male-centered tradition while at the same time opening up a space for a feminine symbolic, a symbolic where the feminine is no longer always subordinate, secondary, or negative, but takes on legitimacy and significance in its own right" (228). Nell'ultima, sul-

la presenza femminile nel mondo del cinema, M. Cottino-Jones considera la figura di Monica Vitti e "her development from a female character constructed by the camera look of male directors [...], to the more ambiguous and complex female roles, reflecting the point of view and the look of a woman writer and director" (238; si riferisce al suo lavoro come autrice di due copioni e regista di un film); e M. Waller il film *Portiere di notte* di Liliana Cavani e il suo punto di vista femminile degli orrori dell'Olocausto. Il volume comprende brevi profili delle studiose e indice di nomi e argomenti.

A.F.

Laura Benedetti. *La sconfitta di Diana. Un percorso per la "Gerusalemme liberata"*. Ravenna: Longo, 1996 (L'interprete 58). Pp. 148.

Partendo dall'osservazione della "discrepanza" che si nota nella *Liberata* "tra la presenza femminile pagana (quantitativamente rilevante, notevole per risultati di elaborazione artistica) e quella cristiana (rappresentata, quasi esclusivamente, da Gildippe e Sofronia, due personaggi legati alla celebrazione del matrimonio, tra le creazioni più problematiche della fantasia tassiana)", la Benedetti tende a mettere in risalto nel poema "l'aspirazione civile [...] alla luce delle sue contraddizioni, dei sacrifici richiesti agli individui per inserirsi nel nuovo ordine" (7). Nel primo capitolo la studiosa si sofferma sulla figura di Diana nella mitologia greca e romana e nelle opere del Boccaccio, sulle virtù maschili e femminili nella trattatistica rinascimentale, e in particolare nello stesso Tasso, sulla situazione dell'*Eneide* come "esempio di una lotta per la costituzione di una società provvidenziale, cui invano si oppone un principio femminile, oscuramente malefico" (28), e sugli sviluppi che tale prospettiva acquista nella *Liberata*. Nei tre capitoli successivi, dedicati rispettivamente a Clorinda, Armida ed Erminia, viene messa in risalto a proposito della prima la situazione della donna guerriera che rappresenta un'invasione femminile nel campo maschile, a proposito della seconda la rinuncia da parte del giovane (esemplificato nel personaggio di Rinaldo) ai propri desideri naturali per accedere al mondo della virilità, e a proposito della terza la problematicità degli aspetti del personaggio che "è forse la più originale creazione tassiana" (77). Analizzando quindi i casi delle eroine cristiane, Sofronia e Gildippe, la Benedetti sottolinea come per mezzo loro il Tasso prospetti "una soluzione al conflitto tra i sessi, nella forma del matrimonio cristiano: attraverso questa istituzione uomini e donne possono trovare un terreno comune e l'amore stesso perde le sue caratteristiche nefaste" (115). Nell'ultimo capitolo infine la studiosa si sofferma sull'idea che "il male, nella *Liberata*, è rappresentato dalle donne e dal principio femminile che abita la foresta di Saron", secondo un principio assai diffuso "nella tradizione giudeo-cristiana" (119), e che "la nuova società", dopo la conquista di Gerusalemme, "nasce sotto gli auspici di una dominazione spietata sulle forze femminili e sulla natura" (134). Il volume è corredato di bibliografia e di indice dei nomi.

A.F.

Franco Zangrilli. *Le sorprese dell'intertestualità: Cervantes e Pirandello*. Torino: Società Editrice Internazionale, 1996. Pp. xi, 118.

In questo volume lo Zangrilli intende "analizzare [...] quelle affinità che sono comuni ai due scrittori, delinearne somiglianze e differenze, tentare un'analisi comparata delle loro creazioni, [...] onde poter discernere la presenza di una influenza cervantina nell'opus di Pirandello" (xi). Dopo aver brevemente esposto le varie posizioni assunte dalla critica circa i rapporti fra i due scrittori, lo studioso si sofferma innanzi tutto sulle loro "radici culturali ed esperienziali" (10), esaminando i loro atteggiamenti nei confronti dei grandi scrittori del passato, quali Boccaccio e Ariosto, e quello di Pirandello nei confronti del Cervantes stesso; prende quindi in considerazione i rapporti fra Enrico IV e don Chisciotte, entrambi "calati in una <<forma>>: quella del cavaliere errante e quella dell'imperatore" che "li presenta in una sembianza diversa da quella che avrebbero voluto" (20), i nomi dei personaggi, "solitamente connotativi della personalità" (21), con i quali i due autori "spesso giocano al contrasto umoristico", e la loro presentazione che è "ricca di sfumature, e di dettagli in funzione ora filosofica ora demistificante ora di designazione etica" (23); la pazzia, "tutta in funzione umoristica" (27), che "rivela sempre un fondo di saggezza, come se fosse una sorta di camuffamento di una consapevolezza profonda" (28); la dialettica evidente in entrambi "tra realtà e finzione, tra realtà e illusione, tra una realtà oggettiva e la percezione soggettiva della realtà, che per questi personaggi è la sola verità a cui possono giungere e a cui si attengono con accanimento" (33); la giustizia "profondamente umana" che i vari personaggi cercano spesso di difendere "contro gli ostacoli, le ingiustizie, le amoralità tradizionali della società, perpetrate da chi usa il <<potere>> per opprimere anziché sollevare l'oppresso" (38); il doppio, che nei nostri "si fa ossessivo ed è spesso impalcatura di intrecci assurdi, di giochi grotteschi, e di problematiche di identità" (45); il discorso "metaletterario" fatto da entrambi, per cui all'interno dell'opera artistica inseriscono una serie di discorsi sulla sua creazione (47), sia nell'ambito delle novelle ("forma congeniale ai due scrittori" [66]) che in quello delle opere teatrali; la presentazione degli adolescenti, spesso "condannati dalla società" a vivere in una forma di "alienazione" (66-67), e della donna, "prigioniera e vittima di costumi, di tradizioni, di rigide norme di una società molto chiusa, antiquata e maschile" (67); il matrimonio, "matrice di trame svariate, di intrighi comici o grotteschi o umoristici" (69); e il tema del viaggio, "fonte di divertimento e di gioia in Cervantes", mentre in Pirandello "è per lo più tormento e dolore" (71). Il volume comprende un'ampia bibliografia (81-118).

A.F.

John Gatt-Rutter. *Oriana Fallaci: The Rhetoric of Freedom*. Oxford-Washington, D.C.: Berg, 1996 (New Directions in European Writing). Pp. x, 212.

Lo studioso intende presentare i quattro aspetti che contraddistinguono e si sovrappongono nella figura della Fallaci: "her private history; her public figure; the inter-

viewer and reportage writer; and the literary author" (3). Vengono quindi presentate nella prima parte del volume la biografia e le esperienze letterarie della scrittrice; nella seconda le opere derivate da viaggi e interviste (*I sette peccati di Hollywood* e *Il sesso inutile: viaggio intorno alla donna*); nella terza i romanzi collegati ad esperienze della donna (*Penelope alla guerra* e *Lettera a un bambino mai nato*); nella quarta i lavori che raccolgono interviste o conversazioni registrate della Fallaci con personaggi famosi del nostro tempo (*Gli antipatici* e *Intervista con la storia*), i reportages preparati per giornali e riviste (*Se il sole muore* e *Quel giorno sulla luna*) e le sue reazioni circa la guerra del Vietnam (*Niente e così sia*); nella quinta gli scritti di natura più esplicitamente polemica e politica (*Un uomo e InshAllah*). Nell'ultima parte il Gatt-Rutter, in relazione a vari atteggiamenti assunti dalla critica nei confronti della Fallaci, conclude affermando che la scrittrice "often enacts vital and dramatic dilemmas of our time within narrative and discursive structures of unfashionable originality whose aesthetic impurity has opened up the literary arena to an unprecedented number of readers" (180). Il volume comprende un'ampia bibliografia della e sulla Fallaci (181-201) e un indice dei nomi.

A.F.

Fiabe di Romagna raccolte da Ermanno Silvestroni. A cura di Eraldo Baldini e Andrea Foschi. 4. Ravenna: Longo, 1996 (Mondo popolare). Pp. xii, 458.

È il quarto ed ultimo volume (i primi tre erano apparsi, rispettivamente, nel 1993, nel 1994 e nel 1995) della raccolta che comprende complessivamente 110 testi di racconti popolari ascoltati dalla voce dei narratori stessi in varie parti della Romagna, in questo caso a San Pancrazio di Russi in provincia di Ravenna. Come viene indicato nell'"Introduzione", "accanto a numerose fiabe di magia trovano anche spazio i repertori di tre narratori (Paolo Pezzi, Giovanni Bassi e Domenico Zanzi) specializzati soprattutto in novelle e storielle" (vii), a volte molto brevi, nelle quali le peripezie dei personaggi non coinvolgono componenti magiche, ma solo l'astuzia o la sciocchezza del personaggio stesso. Il volume comprende, oltre ai racconti dei tre narratori indicati, anche quelli di Giulia Orselli (e di tutti e quattro sono offerti i dati anagrafici e l'immagine fotografica) e un gruppo di "Fiabe di altri narratori" non sicuramente attribuibili a qualcuno in particolare. Come negli altri volumi, il testo dialettale è accompagnato dalla traduzione italiana, opera dei curatori, con note illustrative; alla fine si trovano un "Glossario" di termini "locali, o disusati, o [...] traducibili [...] solamente in modo approssimativo" (447), e un "Indice dei tipi" approntato da Stefano Orioli secondo i moduli stabiliti da Aarne-Thompson (*Motif-Index of Folk-Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*). L'edizione più recente è quella in 6 volumi stampata a Bloomington & Indianapolis: Indiana UP, 1955 sgg.)

A.F.

COVER: KO DESIGN

ISSN 0226-8043